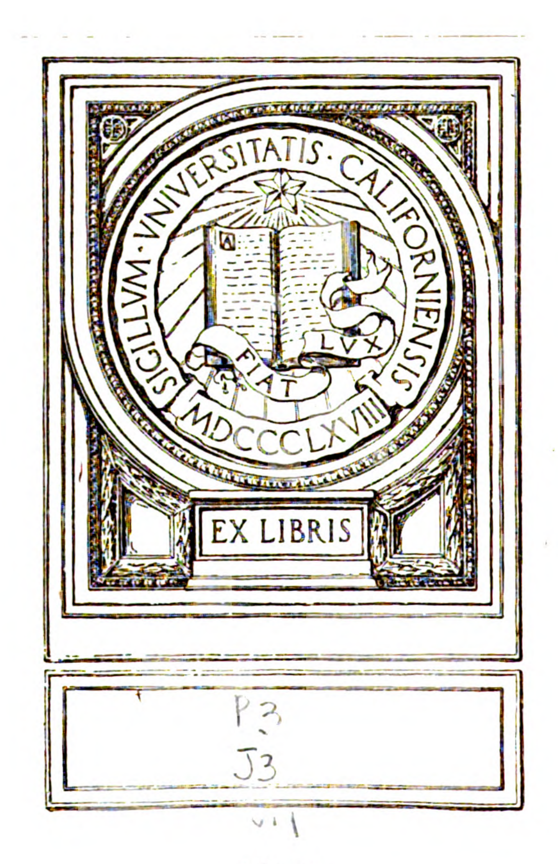
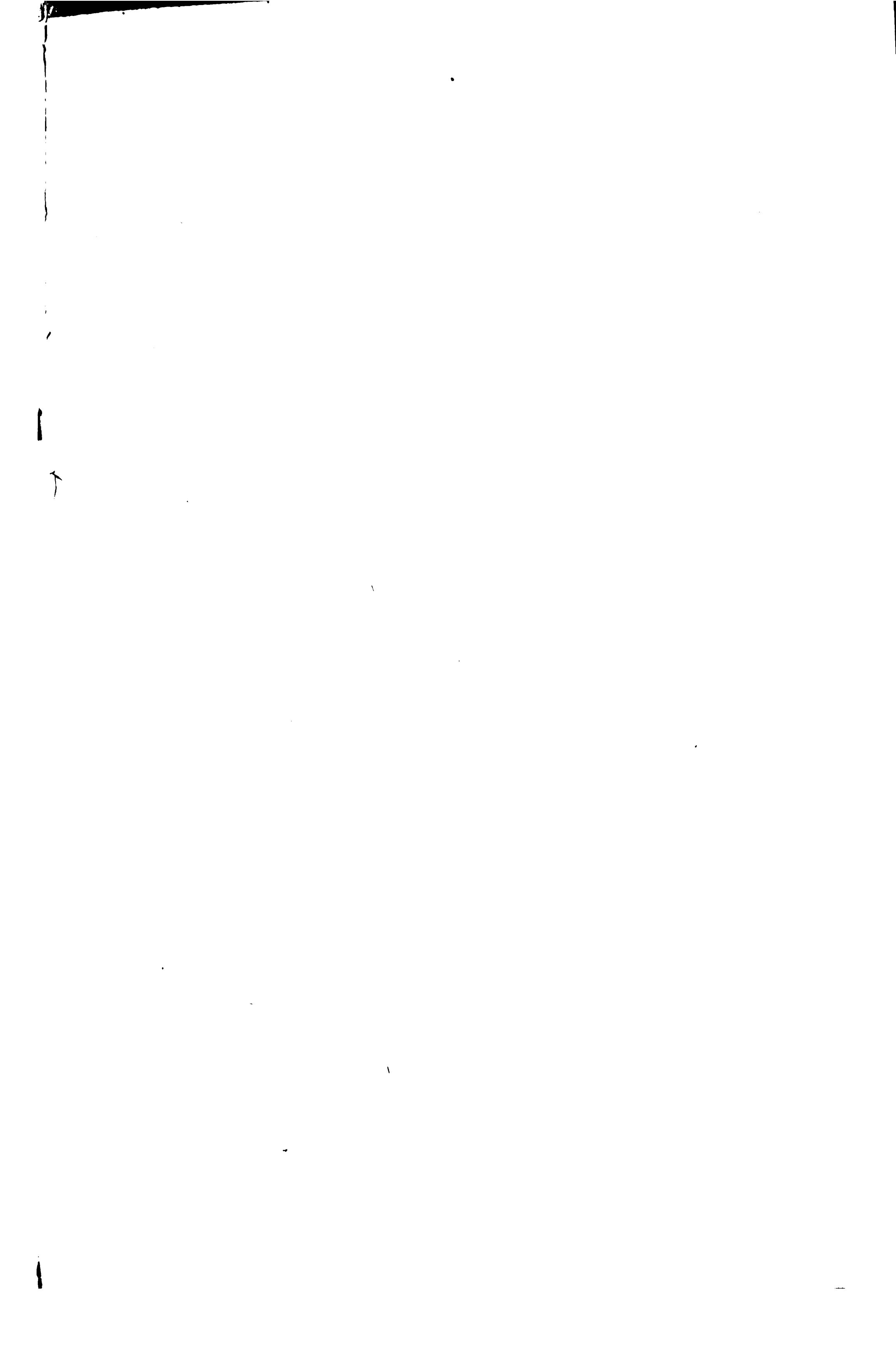


JAHRBUCH FÜR PHILOLOGIE

I. BAND




SIGILLVM · UNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS



JAHRBUCH FÜR PHILOLOGIE

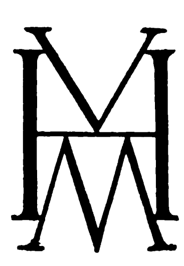
UNTER MITWIRKUNG VON
G. BERTONI, TURIN / W. BLUMENFELD, DRESDEN / W. FISCHER, DRESDEN / H. HATZFELD, FRANKFURT A. M. / V. KLEMPERER, DRESDEN / W. KÜCHLER, WIEN / E. LERCH, MÜNCHEN / E. LOMMATZSCH, GREIFSWALD / E. LORK, KÖLN / H. NAUMANN, FRANKFURT A. M. / F. NEUBERT, LEIPZIG / L. PFANDL, MÜNCHEN O. SCHÜRER, PRAG / L. SPITZER, BONN, / J. STENZEL, BRESLAU K. VOSSLER, MÜNCHEN / O. WALZEL, BONN

HERAUSGEGEBEN VON

VICTOR KLEMPERER / DRESDEN

UND

EUGEN LERCH / MÜNCHEN



I. BAND 1925

VERLAG DER HOCHSCHULBUCHHANDLUNG MAX HUEBER
MÜNCHEN

Gedruckt von Dr. F. P. Datterer & Cie., Freising-München. Printed in Germany.

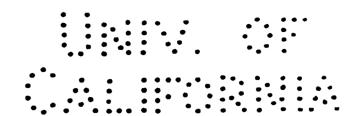
Inhalt.

Vorwort.

Der Titel, den dieses Jahrbuch tragen sollte, hat uns einiges Kopfzerbrechen gemacht. Wir wollten es zuerst „Idealistische Neuphilologie“ nennen, und so ist es bereits gelegentlich vorwegnehmend zitiert worden. Damit sollte ausgedrückt werden, daß unser Jahrbuch den Weg fortsetze, den unsere gleichnamige Voßler-Festschrift (Heidelberg 1922, Carl Winter) betreten hat. Doch kam uns das Bedenken, daß der festliche Titel einer Geburtstagsgabe für den Alltag eines Jahrbuches unpassend sein und hier falsche Ausdeutung finden möchte. Danach erwogen wir den Titel „Jahrbuch für Sprachkritik“, der gleichfalls (in einem ersten Prospekt) an die Öffentlichkeit gelangte. Aber auch dieser Titel wäre Mißverständnissen ausgesetzt gewesen, wenn nicht besondere Erläuterung ihm Weitmaschigkeit und Biegsamkeit verliehen hätte.

Nun haben wir uns, ebenso bescheiden wie unbescheiden, zu dem scheinbar nichtssagenden Titel „Jahrbuch für Philologie“ entschlossen. Der Begriff „Philologie“ ist heute doppelt anrüchig: einmal riecht er nach Schulmeisterei, zum andern nach jener positivistischen Sprach- und Literaturwissenschaft, die uns zwar als unentbehrliche Grundlage gilt, keineswegs aber als Ziel. Wir möchten das Wort in dem alten, großen und geistigen Sinn nehmen, den es bei den Humanisten hatte, als sie in die „Philologia sacra et profana“ die gesamten geistigen Inhalte der Vergangenheit gossen.

Victor Klemperer. **Eugen Lerch.**



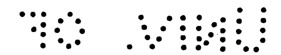
Die Nationalsprachen als Stile

Von **Karl Vossler**

Die erste Wirkung, wenn wir eine fremde Sprache hören, pflegt abstoßend oder komisch zu sein. „Wie kann man anders als *ich*, als *wir* mit seinen Sprachwerkzeugen umgehen!", so denken die Kinder, die Völker, die Ursprünglichen. Sie höhnen den Ausländer und haben irgend ein Kennzeichen seiner Sprechweise, zumeist etwas Äußerliches, auch bald heraus, das sie äffend übertreiben.

Dieses Auffallende, das, wie ein Helmbusch, uns aus der Ferne schon herausfordert oder anzieht, nenne ich das Ornament der Sprache. Es kann allerhand sein: Klangfarbe, Stimmeinsatz, Betonung, Melodie, Rhythmus, oder irgend eine Lautgruppe, deren Wiederkehr ins Ohr sticht, etwas Zufälliges so gut wie etwas Wesentliches. Denn alles, was wir an einer Sprache nicht verstehen, berührt uns abweisend als Fratze oder, bei freundlicherer Betrachtung, anziehend als Schmuck. Kurz, was man nicht erklären kann, sieht man als schön und hässlich an.

Darum wird von der grammatischen Forschung alle ästhetische Beurteilung der einzelnen Sprachen als Laiengerede abgelehnt. Ob das Italienische „schöner" sei als das Französische oder das Englische gilt ihr als gegenstandslose Frage. Auch ist sie mißtrauisch mit gutem Rechte gegen jede Erklärung von sprachlichen Erscheinungen aus Schönheitsbedürfnis, aus euphonischen, eurhythmischen oder ähnlichen Neigungen. Da sie den Bau der Sprachen als ein zweckmäßiges System oder gar als einen Mechanismus von Ausdrucksmitteln verstehen will, darf sie den Launen des Geschmacks auch nicht den kleinsten Spielraum lassen. Das sprachliche Ornament ist ihr ein Trugbild. In der Tat verblaßt für jeden, der sich um eine Fremdsprache bemüht, in dem Masse wie er sie verstehen und



sprechen lernt, dieses häßlich-schöne Scheinwesen. Der Reiz klingt ab, der Helmbusch verschwindet, weil der Sprachbeflissene ihn nun selber trägt und nicht mehr sehen kann. Eine Sprache, die mein eigenes Angesicht wird, meine eigenen Gefühle und Gedanken zeigt, hat für mich kein Aussehen mehr — es sei denn, daß ich vor den Spiegel trete und durch Reflexion sie mir noch einmal fremd mache.

Dann freilich sehe ich den Helmbusch wieder, aber mit anderen, mit verstehenden und kritischen Augen als ein Ding, das an mir und außer mir ist, mein eigen und dennoch veräußerlich. Ich kann ihn tragen wie mir beliebt: schief oder gerade. Ich probe seine Wirkung aus und kämme und bürste ihn. Was die wissenschaftliche Grammatik leugnete, ist nun doch wieder da und wird sogar unter den Händen von akademischen Grammatikern, Rednerschulen, Diktionskünstlern und Puristen zum Gegenstand einer bewußten Pflege.

Was ist aber dieses ornamentale Aussehen einer Sprache, dieses Doppelwesen, das, sichtbar und scheinhaft, den Fremden reizt, dem Eingeborenen entschwindet, vom Sprachkenner bezweifelt und verneint und vom Liebhaber bejaht und gepflegt wird? Es ist das jeweils Besondere, Charakteristische, Individuelle, Nationale, Mundartliche, Idiomatische usw., im Unterschied vom Allgemeinen und Persönlichen. Allgemein und persönlich ist die Sprache in ihrem Streben nach Einheitlichkeit und Sachlichkeit, individuell aber in ihrem Drang nach Mannigfaltigkeit und Schmuck. Die sog. Sach- und Fachsprachen, die Welt- und Einheitssprachen zielen auf das Zweckmäßige, Konventionelle und Künstliche, fliehen das Künstlerische und vernachlässigen das Ornament. Ihnen ist es gleichgültig, wie sie aussehen, wofern sie nur verstanden werden. Sie wollen lieber gelten und herrschen als gefallen. Sie sind „interessiert". Die individuellen und nationalen Sprachen dagegen halten auf ihr Aussehen, trachten nach Stil und Schein. Sie pflegen bewußt und unbewußt das Ornament, das jene verschmähen. Wer weiß nicht, wie geschmacklos, wie undeutsch oft die Fachsprache der Kaufleute, der Ärzte, der Richter, der Techniker ist, und wie fade und ledern das Esperanto samt seinen Rivalen.

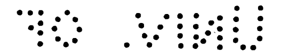
Sonach fällt auf dem Gebiet der Sprache das spezifisch Nationale unter den Begriff des Ornamentalen. Das Deutsche oder das Italienische ist als eine besondere national-individuelle Instrumentierung des sprachlichen Denkens gleichbedeutend mit deutscher oder italienischer Sprachornamentik.

Nun haben wir aber bei unserer Analyse des Individualitätsbegriffs[1]) in Abrede gestellt, dass Individuen, reine Individualitäten, wie doch ein Volk kraft seines Nationalgefühls eine sein möchte, ausschließliche Träger der Sprache sein können. Um an der Sprache teilzuhaben, sagten wir, müsse man vor allem eine Person sein, d. h. die Gabe haben, sich in die verschiedenen Rollen des Hörens, Verstehens, Antwortens usw. auseinanderzulegen. Wir brauchen, um den Begriff der Nationalsprache und damit den der sprachlichen Ornamentik zu retten, diese frühere These keineswegs preiszugeben. Nur abgrenzen und verbinden, unterscheiden und vereinigen müssen wir die Begriffe der Individualität und der Person, der ornamentalen und der sachlichen Sprachen gegen- und miteinander. Wie man vom Individuum zur Persönlichkeit aufsteigt, indem man die Starrheit des Steines und die Dumpfheit des Tieres in sich überwindet, um in eine sachlichere und höhere Einheit als man selbst ist, einzugehen, so müßte andererseits eine Sprache, die nur individuell, nur ornamental und national sein und bei der Volkstümelei ihrer Sonderlichkeit stehen bleiben wollte, zur bloßen Mundart verkümmern; gerade ihr nationales Aussehen müßte unter der Starrheit des Griffes, mit dem sie es festhalten wollte, zerbröckeln.

Es gibt keine Nationalsprache, die lediglich national wäre und ganz in ihrer Ornamentik befangen bliebe. Irgendwie muß sie immer eine sachliche oder fachliche Angelegenheit betreiben. Das Deutsche stellt nicht nur deutsche Eigenart dar, es dient auch den Geschäften der Deutschen, und diese sind niemals ausschließlich deutsch gewesen. Ebenso müßte eine Ornamentik, die keinen anderen Sinn hätte als ornamental zu wirken, erstarren und von dem Bau, den sie schmücken sollte, abfallen.[2]) Jedes sinnvolle Ornament verrichtet in der Sprache wie in der Architektur einen tragenden, einen sachlichen Dienst. Je entschiedener das Ornamentale und das Strukturelle sich gegenseitig durchdringen, desto stilvoller wird eine Sprache. Daher einer vollendeten Nationalsprache gegenüber die Forderung, daß alles, was strukturell an ihr ist, zugleich als ornamental und vice versa betrachtet und verstanden werde. Je glatter diese Rechnung aufgeht, desto geschlossener der sprachliche Nationalstil. Mit anderen Worten: die Nationalsprachen müssen, wenn man ihrem

[1]) Vgl. meine Abhandlung über „Sprechen, Gespräch und Sprache“ in der Deutschen Vierteljahrsschrift (Halle 1923), I, S. 665 ff.

[2]) Über starre und unstarre Ornamentik in der Sprache, siehe meine „Gesammelten Aufsätze zur Sprachphilosophie“, München 1923, S. 249 ff.

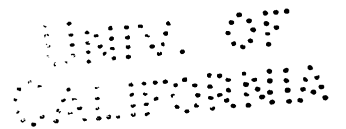


sprechen lernt: dieses häßlich-schöne Scheinwesen. Der Reiz klingt ab, der Helmbusch verschwindet, weil der Sprachbeflissene ihn nun selber trägt und nicht mehr sehen kann. Eine Sprache, die mein eigenes Angesicht wird, meine eigenen Gefühle und Gedanken zeigt, hat für mich kein Aussehen mehr — es sei denn, daß ich vor den Spiegel trete und durch Reflexion sie mir noch einmal fremd mache.

Dann freilich sehe ich den Helmbusch wieder, aber mit anderen, mit verstehenden und kritischen Augen als ein Ding, das an mir und außer mir ist, mein eigen und dennoch veräußerlich. Ich kann ihn tragen wie mir beliebt: schief oder gerade. Ich probe seine Wirkung aus und kämme und bürste ihn. Was die wissenschaftliche Grammatik leugnete, ist nun doch wieder da und wird sogar unter den Händen von akademischen Grammatikern, Rednerschulen, Diktionskünstlern und Puristen zum Gegenstand einer bewußten Pflege.

Was ist aber dieses ornamentale Aussehen einer Sprache, dieses Doppelwesen, das, sichtbar und scheinhaft, den Fremden reizt, dem Eingeborenen entschwindet, vom Sprachkenner bezweifelt und verneint und vom Liebhaber bejaht und gepflegt wird? Es ist das jeweils Besondere, Charakteristische, Individuelle, Nationale, Mundartliche, Idiomatische usw., im Unterschied vom Allgemeinen und Persönlichen. Allgemein und persönlich ist die Sprache in ihrem Streben nach Einheitlichkeit und Sachlichkeit, individuell aber in ihrem Drang nach Mannigfaltigkeit und Schmuck. Die sog. Sach- und Fachsprachen, die Welt- und Einheitssprachen zielen auf das Zweckmäßige, Konventionelle und Künstliche, fliehen das Künstlerische und vernachlässigen das Ornament. Ihnen ist es gleichgültig, wie sie aussehen, wofern sie nur verstanden werden. Sie wollen lieber gelten und herrschen als gefallen. Sie sind „interessiert". Die individuellen und nationalen Sprachen dagegen halten auf ihr Aussehen, trachten nach Stil und Schein. Sie pflegen bewußt und unbewußt das Ornament, das jene verschmähen. Wer weiß nicht, wie geschmacklos, wie undeutsch oft die Fachsprache der Kaufleute, der Ärzte, der Richter, der Techniker ist, und wie fade und ledern das Esperanto samt seinen Rivalen.

Sonach fällt auf dem Gebiet der Sprache das spezifisch Nationale unter den Begriff des Ornamentalen. Das Deutsche oder das Italienische ist als eine besondere national-individuelle Instrumentierung des sprachlichen Denkens gleichbedeutend mit deutscher oder italienischer Sprachornamentik.



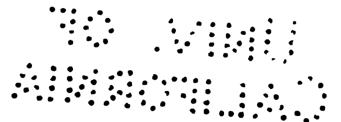
Nun haben wir aber bei unserer Analyse des Individualitätsbegriffs[1]) in Abrede gestellt, dass Individuen, reine Individualitäten, wie doch ein Volk kraft seines Nationalgefühls eine sein möchte, ausschließliche Träger der Sprache sein können. Um an der Sprache teilzuhaben, sagten wir, müsse man vor allem eine Person sein, d. h. die Gabe haben, sich in die verschiedenen Rollen des Hörens, Verstehens, Antwortens usw. auseinanderzulegen. Wir brauchen, um den Begriff der Nationalsprache und damit den der sprachlichen Ornamentik zu retten, diese frühere These keineswegs preiszugeben. Nur abgrenzen und verbinden, unterscheiden und vereinigen müssen wir die Begriffe der Individualität und der Person, der ornamentalen und der sachlichen Sprachen gegen- und miteinander. Wie man vom Individuum zur Persönlichkeit aufsteigt, indem man die Starrheit des Steines und die Dumpfheit des Tieres in sich überwindet, um in eine sachlichere und höhere Einheit als man selbst ist, einzugehen, so müßte andererseits eine Sprache, die nur individuell, nur ornamental und national sein und bei der Volkstümelei ihrer Sonderlichkeit stehen bleiben wollte, zur bloßen Mundart verkümmern; gerade ihr nationales Aussehen müßte unter der Starrheit des Griffes, mit dem sie es festhalten wollte, zerbröckeln.

Es gibt keine Nationalsprache, die lediglich national wäre und ganz in ihrer Ornamentik befangen bliebe. Irgendwie muß sie immer eine sachliche oder fachliche Angelegenheit betreiben. Das Deutsche stellt nicht nur deutsche Eigenart dar, es dient auch den Geschäften der Deutschen, und diese sind niemals ausschließlich deutsch gewesen. Ebenso müßte eine Ornamentik, die keinen anderen Sinn hätte als ornamental zu wirken, erstarren und von dem Bau, den sie schmücken sollte, abfallen.[2]) Jedes sinnvolle Ornament verrichtet in der Sprache wie in der Architektur einen tragenden, einen sachlichen Dienst. Je entschiedener das Ornamentale und das Strukturelle sich gegenseitig durchdringen, desto stilvoller wird eine Sprache. Daher einer vollendeten Nationalsprache gegenüber die Forderung, daß alles, was strukturell an ihr ist, zugleich als ornamental und vice versa betrachtet und verstanden werde. Je glatter diese Rechnung aufgeht, desto geschlossener der sprachliche Nationalstil. Mit anderen Worten: die Nationalsprachen müssen, wenn man ihrem

---

[1]) Vgl. meine Abhandlung über „Sprechen, Gespräch und Sprache" in der Deutschen Vierteljahrsschrift (Halle 1923), I, S. 665 ff.

[2]) Über starre und unstarre Ornamentik in der Sprache, siehe meine „Gesammelten Aufsätze zur Sprachphilosophie", München 1923, S. 249 ff.



besonderen Charakter gerecht werden will, als Stile und nicht so sehr als Sprache gewürdigt werden. Nationen sind Individuen, und als solche können sie sich zwar sprachlich darstellen und stilisieren, aber nicht eigentlich sprechen. Es ist eine Täuschung, dass eine bestimmte Sprache von einer entsprechenden Nation als solcher gesprochen werde. Sprecher sind die vielen Personen, die ihr angehören. Die Nation selbst ist stumm und daher jedem Mißtrauen und Mißverständnis fremder Völker preisgegeben. Will sie zu Worte kommen und etwa einer anderen Nation etwas sagen, so müssen die beiden sich staats- und völkerrechtlich als Personen konstituieren, müssen ihre Vertreter und zugleich die Sprache bestimmen, in der diese sich unterhalten sollen.

Die Nationalsprachen sind im Lebensprozeß der Menschheitssprache der eigentlich stilistische Moment, d. h. diejenige Phase der sprechenden Tätigkeit, in der der Geist sich den Spielraum schafft oder die Bahn bereitet, innerhalb deren gesprochen wird. Die Regeln des Gebrauches erscheinen dann nicht als Zwang, sondern als gewollte Bindung und errungene Freiheit, ja nicht einmal als etwas Fertiges, sondern als Richtungen und Strömungen des sprachlichen Willens. Wer eine Sprache auf ihre nationale Eigenart und das heißt auf ihren Stil untersucht, darf nicht, wie der Grammatiker, fragen, was in ihr erlaubt und möglich ist, sondern, was durch sie erstrebt, gewollt und möglich wird. Nicht der potentielle, vielmehr der aktuelle Spielraum, der dadurch geschaffen wird, daß man ihn ausfüllt, ist wesentlich für einen Stil — nicht das, was er bezeichnen kann, sondern, was er tatsächlich bedeutet. In jeder Nationalsprache nistet ein künstlicher Wille, ein Baumeister, den wir nicht etwa ihr unterschieben oder andichten, sondern der sie als individuelle sprachliche Einheit selbst ist. Die Romantiker nannten das den Geist oder Genius eines Volkes, und die Positivisten haben darüber gelacht, weil sie in der Wissenschaft an keine Gespenster glauben wollten. Freilich darf man den Genius nicht personifizieren, denn in seinem Dienste stehen, wenn die Nation groß ist, Tausende und Millionen von Personen, die seine Vertreter sind. Der Genius oder Sprachgeist einer Nation ist ihre Genialität, also kein Fabelwesen, sondern eine Kraft, eine Begabung, ein Temperament. Wie einzelne Menschen haben auch einzelne Nationen ihr individuelles Temperament, ihre spezifische Kraft, ihr besonderes Können, durch das sie sich von anderen Nationen als eine Einheit für sich unterscheiden. Darum stoßen sie ab, was ihnen fremd oder unzuträglich ist und nehmen

auf und verarbeiten nur, was ihnen angenehm oder förderlich erscheint. Dank diesem geistigen Naturinstinkt erhält sich eine Nation als individuelle Einheit und hat an sich selbst ihre Grenze. Sie will sich beschränken und entsagt, so oft sie sich auf ihre Individualität, auf ihre Natur, auf ihren Genius besinnt, dem Imperialismus, welcher das staatliche, nicht das nationale Wesen beseelt und quält. Wozu sollte die Genialität eines Volkes sich Gebiete erobern, wenn sie Ideen geliefert bekommt, wenn allerlei geistige Schätze ihr so massenhaft zuströmen, daß sie sich deren eher zu erwehren als zu bemächtigen hat? Fremdwörter bieten sich an und drängen sich auf, daher es geschmacklos wäre, ihnen nachzulaufen. Es gehört nicht zum Wesen der Genialität, daß sie Eroberungen mache, sondern daß sie echt und genuin sei, daß sie sich treu bleibe. Als die Araber Spanien erobert hatten, wäre vielleicht die ganze Halbinsel ihrer Sprache verfallen, wenn das Arabische nicht so arabisch gewesen wäre, d. h. den Eroberern so eigen und den Unterworfenen so fremd. Und wenn das Deutsche nicht so deutsch, sich selbst nicht so getreu hätte bleiben wollen, so hätte es in der mittelalterlichen Kaiserzeit vielleicht die europäische Weltsprache werden können. An äußeren Möglichkeiten fehlte es nicht. Jeder sprachliche Nationalstil hat aber in sich selbst ein Maß, das er nicht ungestraft überschreitet, eine Grenze, wo die Selbstentfremdung beginnt, wo der Wille zum Stil durch den Willen zur Macht gefälscht und zerrüttet wird und der Genius dem Dämon weicht. Daher die nationale Genialität nicht ohne weiteres zur sprachlichen Weltherrschaft taugt. Man denke an die Griechen im Vergleich zu den Römern, an die Italiener der Renaissance im Vergleich zu den Spaniern, an die Deutschen der Freiheitskriege im Vergleich zu den Franzosen. Die wahre Lebensform einer Nationalsprache ist zentripetal und innerlich, nicht ausfällig. Die Nationalsprachen geraten immer nur dadurch miteinander in Konflikte und Kämpfe, daß sie Staats- und Weltsprachen, Fach- und Sachsprachen werden wollen.

Dies tun sie nun freilich nicht aus Bosheit oder Torheit, sondern getrieben von demselben nationalen Stilwillen, der sie davor warnen sollte. Es geht ihnen genau wie dem Künstler, der stumm bleiben müßte, wenn er seinen Genius nicht zu verraten und sein Eigenstes nicht preiszugeben wagte. Die politisierte und eroberungssüchtige Sprache hat ihr Gleichnis und Gegenstück in jenen rhetorischen und lauten Poeten, die nur mit erhobener Stimme ihre Begeisterung ausdrücken können. In der Geschichte jeder großen Nation wie im

Leben jedes bedeutenden Dichters gibt es Anfälle von Imperialismus bzw. Rhetorik, die aber, wenn nicht alle geistige und leibliche Kraft verbraucht werden soll, zurückmünden müssen in stillere Selbstbesinnung und Innerlichkeit.

Treiben wir uns nun nicht in wissenschaftswidrigen Bildern und Metaphern herum, wenn wir eine Nation oder eine Nationalsprache einem leibhaftigen Einzelmenschen, einem Künstler gleichsetzen und wenn wir die Nation von einem Genius beseelt sein lassen, der ihren Sprachstil willensmäßig gestalten soll, etwa so, wie der Dichter sein Werk? Wer wäre denn hier der Künstler? Etwa das ganze Volk? Und wer das Werk? Etwa die gesamte Sprache jenes Volkes? In den greifbaren Größen „Künstler“ und „Werk“ darf man freilich das tertium comparationis nicht suchen. Wohl aber ist der geistige Vorgang, d. h. der zielstrebige Schöpfungsakt, kraft dessen das Werk aus dem Künstler hervortritt, oder, was dasselbe bedeutet, dieser in jenes eingeht, mit dem „Leben“ einer Nationalsprache nicht nur vergleichbar, sondern wesentlich identisch. Dort wie hier wird künstlerisch gestaltet: genau so intuitiv und individuell, so bewußt und unbewußt, so planmäßig und instinktiv, so willensstark und unwillkürlich, so notwendig und frei, so gefühlvoll und sachlich, so leidensfähig und tätig, so genial und so kindlich, so sinnenfroh, handwerklich, praktisch und so weltfern. Nur daß der Künstler, weil er kurzlebig ist, seinem Wirken den Abschluß oder die persönliche Rundung zu geben sucht, so daß wir ein „Werk“ oder deren mehrere zu sehen bekommen, indes die Nation durch Jahrhunderte hin an ihrem Liede spinnt, an ihrem sprachlichen Standbild meißelt und keine Eile hat, fertig zu machen. Doch dieser Unterschied ist äußerlich; denn in Wirklichkeit steht die Nationalsprache jederzeit fertig da, bereit zum Tagesdienst, so pünktlich und prompt wie das bestellte Werk eines Festsängers. Viel eher haftet den Leistungen des Einzelnen etwas Übereiltes und Improvisiertes an, mögen sie noch so gediegen und reif sein. Es gehört zum Begriff des Stiles, daß jeder kleinste Formteil von demselben Kunstwillen geprägt und getragen sei, der das Ganze beseelt. Daher die grundsätzliche Gleichzeitigkeit der Einzelform mit dem Gesamtsystem einer Nationalsprache.

Ein anderer, nur äußerlicher und scheinbarer Unterschied zwischen nationaler Sprachgestaltung und persönlicher Einzeldichtung könnte darin gesehen werden, daß diese etwas Bestimmtes, jene alles Mögliche zum Inhalt hat. Aus jedem Kunstwerk läßt

sich ein Motiv oder Thema herausschälen, aus einer Sprache nicht. Eine Dichtung ist ein Text, eine Nationalsprache ist ein Contextus, von Texten, ein Stil. Aber gehört es nicht zum Wesen eines dichterischen Textes, daß er Stil habe, ja daß er der verwirklichte Stil seines Dichters sei? Und soll nicht der Text einer stilvollen Dichtung immer nur von dem handeln, was den Dichter innerlich beschäftigt, was er wirklich erlebt hat, wovon er besessen ist? Ist derjenige nicht ein schlechter Poet, der von Dingen singt, die ihn seelisch nichts angehen? Kann und darf der echte Dichter überhaupt etwas anderes ausdrücken und darstellen als immer nur seine Art die Welt zu sehen, das Leben zu fühlen, die Wirklichkeit zu erfahren? Wie die Divina Comedia das ganze Universum auf Dantisch ist, so ist es die italienische Nationalsprache auf Italienisch, die deutsche auf Deutsch, der Faust auf Goethisch, oder der Hamlet auf Shakespearisch usw. „Ist es", d. h.: soll es und will es sein.

Insofern eine Dichtung bzw. eine Sprache etwas sein soll oder sein will, deutet sie darauf hin. In der deutenden, nicht in der handelnden Fähigkeit liegt das, was Dichtung und Nationalsprache zusammenführt. In dem, was die Dichtungen und Sprachen bezeichnen, wovon sie handeln, was sie umfassen, gehen sie weit auseinander. Jede hat darin ihr eigenes und ausschließliches Geschäft, jede spricht unmittelbar von etwas anderem. Der mittelbare Zug und Drang ihres Bedeutens nur ist universal: ebenso universal wie individuell.

Wozu noch Worte, um die grundsätzliche Identität von Dichtung und Nationalsprache zu beweisen, wenn in zahllosen Redensarten, Vergleichen, Wortbildern, Sprichwörtern, volkstümlichen Reimen, Liedern und Epen das ganze Wunderhorn, aus dem eine Nationalsprache ihre dichterischen Keime und Früchte in jedermanns Garten schüttet, mit Händen zu greifen ist? Die Volkspoesie ist der Ort, wo die Sprache zur Dichtung wird und sozusagen sich selbst verdichtet.

Freilich, wenn man ernstlich anfängt, für dieses oder jenes Volkslied, Sprichwort oder Gleichnis den Urheber zu suchen, so findet man, wenn man ihn findet, immer einen einzelnen Menschen, oder zwei oder drei, oder höchstens eine kleine Gruppe von schöpferischen Individuen, die es geformt haben, aber nie und nimmer ist die Gesamtheit des Volkes, nie eine ganze Sprachgemeinschaft der Verfasser. Die Vielen sind von jeher Publikum, und die Autoren von jeher die Wenigen gewesen. Eine Dichtung ist nicht

deshalb volkstümlich und national, weil ihr Urheber im Schatten der Anonymität verschwindet, sondern weil er von der Sprache seines Volkes sich tiefer beschatten läßt als der Kunstdichter, sei es, daß er geradezu in der Mundart oder wenigstens in den geläufigsten und beliebtesten Sprachstilen seiner Heimat dichtet.

Tut er dies aber bewußtermaßen und pflegt er mit Absicht den Heimatsstil, wie der Humanist Leonardo Giustiniani mit seinen venezianischen Ballaten oder Polizian mit seinen toskanisierenden Rispetti oder die deutschen Romantiker mit ihren Liedern getan haben, so sind die Dichtungen, die dabei entstehen, schon keine echte Volkspoesie mehr, sondern literarisch veredelte Heimatkunst. Es ist wesentlich für die Volkspoesie, daß sie unliterarisch bleibe.

Darin liegt nun freilich ein Widerspruch, denn alle Dichtung, auch die naiveste und bescheidenste, ist irgendwie Kunst und will aus der Roheit und Sinnlichkeit des Augenblicks und aus der Flüchtigkeit der Lust heraus und strebt nach dauernden, festeren Formen, wie sie von den Regeln geselliger Spiele, vom Takt der Tänze, von den Ordnungen gemeinsamer Arbeit, von den heiligen Gebräuchen des Gottesdienstes, von den Bildern und Zeichen der Schrift und schließlich vom Buchwesen, von der „Literatur" gewährleistet werden. Indem aber die menschliche Stimme, aus ihrer Vergänglichkeit und Wandelbarkeit nach solchen Stützen und regelmäßigen Ordnungen greift, findet sie in sich selbst, in ihrer eigenen Gebrechlichkeit etwas Dauerndes und Festes, nämlich die natürlichen Erhaltungsmittel des sprachlichen Metrums, des Rhythmus, des Gleichklangs, des Reimes, der Alliteration, der ohrfälligen Symmetrie, der syntaktischen Gliederung usw. Diese sind nicht allein einem leiblich-seelischem Bedürfnis entsprungen, nicht nur einem Drang und einer Lust, die in dessen Befriedigung gesucht wird, sie sind ebensogut im Dienste der Erhaltung, Festigung und „Verewigung" der sprachlichen Formen und Kunstwerke gepflegt und ersonnen worden. Denn alle geistige Lust „will Ewigkeit" und unterscheidet sich dadurch von der sinnlichen des Augenblicks, die höchstens nach Wiederholung verlangt. Aber aus wiederholten Augenblicken setzt sich die Ewigkeit nicht zusammen und geht nichts Dauerndes hervor, nichts, das den Rhythmus des Lebens hätte. Das hat mit besonderer Klarheit Bergson erwiesen.

In jeder Sprache wirkt ein symmetrisches Prinzip, kraft dessen sie den Störungen und Zerstörungen, die aus der Sinnenwelt drohen,

Trotz bietet und eine formale Rüstung anlegt, unter deren elastischem Druck ihre zartesten Laut- und Klanggebilde sich so gut und rein erhalten, daß oft die spätesten Geschlechter noch sie unbeschädigt in mündlicher Überlieferung empfangen können. Der größte Teil des sogenannten archaischen Sprachgutes wird in den symmetrischen Packungen der Sprichwörter, der Gleichnisreden und der Volkspoesie von den Ahnen an die Enkel herabgereicht. In mancher Hinsicht ist diese poetisch-volkstümliche Art der Überlieferung sogar zuverlässiger als steinerne und eherne Schriftzeichen, denn sie bewahrt den Klang und die Dauer der Sprachlaute, also gerade das Flüchtigste, verhältnismäßig am besten.

Volkspoesie ist demnach — ich wüßte keine andere Bestimmung ihres schwankenden, seit den Tagen der Romantik so vielfach hin- und hergezerrten Begriffes — Gedächtnispoesie, d. h. eine Kunst, die aus einem unmittelbar, also zumeist mündlich erworbenen Sprachgefühl heraus sich zu so viel Höhe und Breite und Komplexheit der Formen erhebt, wie das Gedächtnis meistern kann, ohne nach anderen Hilfen als denjenigen greifen zu müssen, die in der Formenordnung des Kunstwerks selbst gegeben sind. Also ein quantitativer Begriff, der freilich auch etwas Qualitatives umfaßt, insofern auf dem Gebiete der Kunst das Format in der Regel auch den Gehalt bestimmt oder wenigstens bestimmen sollte. Anspruchslose Dichtung in handlichen Formaten, in kleinen Einheiten, wie sie dem unmittelbaren sprachlichen Umgang abgewonnen und zur Aufbewahrung und Überlieferung wieder anvertraut werden können, das ungefähr ist Volksdichtung. Sie steigt und fällt, wächst und schwindet, je nach der Bildungs- und Fassungskraft der Umgangssprache eines Volkes, also meistens im umgekehrten Verhältnis zu seiner Schriftsprache. Daher sind die Übergänge von der volkstümlichen zur literarischen Dichtung und von dieser zu jener von ähnlicher Flüssigkeit, Lebendigkeit und Häufigkeit, wie die zwischen Umgangssprache und Schriftsprache.

Ein Volksgedicht steht der Sprache seines Volkes grundsätzlich näher als ein Kunstgedicht, aber nicht so sehr deshalb, weil die Persönlichkeit des Verfassers, die sich dazwischen schiebt, dort weniger stark wäre als hier — denn es gibt gewaltige und schmächtige Sänger auf beiden Seiten, und große Kunst auch in kleinem Format — sondern in letzter Hinsicht deshalb, weil in der Kunstdichtung zwischen Mund und Ohr sich eine Gedächtnishilfe des Auges aufrichtet: die Schrift. Ihr haftet eine fremdartige Starrheit an, die

nur durch außergewöhnliche Anstrengungen des Sprachvermögens überwunden wird. Die Selbstentfremdung, die jedem sprachlichen Gedanken, jeder Meinung schon durch das bloße laute Aussprechen angetan wird, vergrößert sich durch die Schrift um eine zweite sinnliche Dimension. Es wird eine neue Hemmung eingeschaltet, an deren Sprödigkeit das Sprachgefühl, wenn es sie wieder auflösen will, sich fortwährend üben und schulen muß. Die Einführung der Schrift bedeutet für die Sprachentwicklung eines Volkes eine ähnliche Schwierigkeit und zugleich Förderung und Steigerung wie der Übergang vom Stroh und Lehm zum Stein und Eisen in der Baukunst.

Zwar ist die Schrift eines der wichtigsten, doch nicht das einzige Mittel zur künstlerischen Veredlung und Festigung des sprachlichen Umgangs bzw. der sprachlichen Gestaltungskraft. Außer Bildern und Buchstaben kann allerlei anderes noch als konventionelle Sprachkrücke, Gedächtnishilfe und als künstlerisches Formmaterial dienen, z. B. die Handlungen und Zeremonien des Gottesdienstes oder der Dämonenbeschwörung, wofern sie nur enge genug mit bestimmten Sprüchen, Wörtern, Versen, Sprachgebilden verknüpft werden. So gab es bei den Druiden in Gallien eine ungeschriebene und doch über das Volkstümliche und Umgangssprachliche weit hinaufgesteigerte sakrale Dichtung und „Literatur". Auch die Formen der Rechtspflege, auch höfische Sitte, wenn sie streng und hieratisch genug sind, können genügen, um ohne die Hilfe der Schrift eine Hofsprache und Hofkunst der Sprache sich überhalb der gewöhnlichen Umgangsprache und Volksdichtung abheben zu lassen. Es hat unter den stilstrengsten Minnesingern des Mittelalters viele Analphabeten gegeben. Außerdem können selbstverständlich Tanz und Musik den sprachlichen Formwillen so wirkungsvoll unterstützen, daß er vom rohesten Schnaderhüpfel bis zur zierlichsten Ballade sich an ihnen emporarbeitet und in einem vielgestuften Aufstieg die schwankende Grenze der Volkskunst überschreitet.

Man darf sich diese Grenze nicht so vorstellen, daß jenseits derselben nichts Volkstümliches und diesseits nichts Kunstmäßiges lebte. Wir kennen z. B. rein vulgärlateinische Texte so wenig wie ausschließlich schriftlateinische. — Die ganze klassische Dichtung der Griechen ist mundartlich gefärbt, und man kann beinahe behaupten, daß jede altgriechische Dichtungsgattung bis auf die letzten Gipfel ihrer literarischen Höhe die Mundart derjenigen Gegend nachschleppt, in der sie entstanden oder ursprünglich gepflegt worden ist.

Die ganze und reine Mundart nun freilich nicht, aber charakteristische Merkmale derselben hingen jenen literarischen Gattungen derart an, daß sie für den Stilcharakter geradezu als obligatorisch empfunden wurden.[1]) — Solange man die altfranzösischen Chansons de geste für Volksdichtung reinsten Wassers hielt, versuchte man die Dialekte und damit die Gegenden zu ermitteln, in denen sie gewachsen sein mußten. Dabei kam man beinahe nie in die Mitte einer Mundart, sondern meist auf deren Ränder und auf Übergänge zu Nachbarmundarten, wo nicht gar auf zwei und drei verschiedene Mundartgrenzen rittlings zu sitzen und geriet in Verlegenheit, nach welcher Seite man absteigen sollte. Des sprachgeographischen Voltigierens war kein Ende, da man der Meinung lebte, daß Mundart und Volksdichtung in sich selbst ruhten wie das Ei in der Schale.[2]) Allmählich kehrt man zu der Einsicht zurück, die schon Dante im De vulgari eloquentia ausgesprochen hat, nämlich, daß den Mundarten einer Nationalsprache, genau wie deren Dichtern und Schriftstellern, ein literarischer Höhentrieb innewohnt, so daß sie von den entferntesten Heimaten ausgehend, einer geahnten und gewollten Norm zustreben, bis sie in der Verwirklichung eines nationalen Sprachstiles sich zusammenfinden. Als Antonio Ive in Velletri Volkslieder sammelte, fiel ihm die Geringfügigkeit der mundartlichen Einschläge auf, und er bemerkte, daß selbst das niederste Volk, besonders dann, wenn es Gedanken, Gefühle und Gemütsbewegungen feinerer und höherer Art ausdrücken will, sich so weit wie ihm irgend möglich ist, vom gewöhnlichen Sprachgebrauch zu entfernen sucht.[3]) Warum sollte der gemeine Mann nicht auch seine preziöse Ader haben? — In der altprovenzalischen Lyrik gehen die Anfänge des gepflegten Stiles, des trobar clus, bezeichnenderweise auf Trobadors zurück, die nicht zum ritterlichen Stande gehörten und den Mangel einer höfischen Geburt durch den Adel der Sprachkunst ersetzen wollten.[4])

---

[1]) Diesem Verhältnis ist mit besonderer Sorgfalt A. Meillet nachgegangen in seinem Aperçu d'une histoire de la langue grecque, Paris 1913.

[2]) Vgl. Gertrud Wacker, Über das Verhältnis von Dialekt und Schriftsprache im Altfranzösischen. Berliner Dissert. 1916 und dazu meine Besprechung im Literaturblatt für german. und roman. Philologie 1917, Sp. 109 ff. und in „Französische Philologie", Wissenschaftliche Forschungsberichte I, Gotha, 1919, S. 22 ff.

[3]) A. Ive, Canti popolari Velletrani, Rom 1907, S. 30.

[4]) Vgl. K. Vossler, Der Trobador Marcabru und die Anfänge des gekünstelten Stiles; in den Sitzungsberichten der bayr. Akademie der Wissenschaften 1913.

Jeder Dichter, auch der volkstümlich befangenste, strebt nach einer Norm, und jede Nationalsprache, auch die mundartlich zerrissenste, desgleichen. Ja, gerade in den Zuständen ihrer jeweiligen Befangenheit und Zerrissenheit gibt die einheitliche Gemeinsamkeit des Formwillens auf beiden Seiten sich deutlicher zu erkennen als dort, wo sie eigentlich erreicht und verwirklicht ist: in den Zuständen der Vollendung. Denn eine Nationalsprache vollendet sich in der straffen und allgemeinen Gültigkeit ihres grammatischen Gebrauches, eine Dichtung dagegen in der persönlichen Eigenart ihres Schöpfers. Dort tritt ein kollektives System, hier eine individuelle Gestalt uns als das erreichte Ziel entgegen. Und doch sind beide das Ergebnis einer und derselben Bemühung, eine und dieselbe Angelegenheit.

Auf der Stufe der Volksdichtung ist der einzelne Künstler noch derart in den Gefühlen und im Geschmack seiner Umgebung gefangen, daß sein Stilwille auf etwas Gattungsmäßiges zu zielen scheint. Er sucht Erfolg und Beifall nur innerhalb des kurzen und engen Bezirkes seiner augenblicklichen nächsten Umgebung. Das Lied, das jetzt und hier gefällt, setzt sich durch, das andere, das kein unmittelbares Echo findet, fällt zu Boden und wird vergessen. In dieser raschen, zufälligen, spontanen Aussonderung besteht zunächst die ganze literarische Kritik. Sie ist ein Widerhall oder Refrain, nicht unähnlich den Antworten, den Zustimmungen oder Verneinungen, wie sie uns im Gespräch zuteil werden. Daher in der Volksdichtung die Rollen zwischen Poet, Publikum und Kritiker manchmal so rasch und leicht vertauscht werden, wie im Gespräch das Sprechen, Hören und Antworten. Die Wechselgesänge im italienischen Ritornello, oder im Rispetto oder im bayerischen Schnaderhüpfel können als sinnfällige Beispiele dieses Verhältnisses gelten. Wie ein Ball oder unförmiger Kloß fliegt das kleine sprachliche Gebilde von Hand zu Hand und wird im Hin und Her des Werfens und Auffangens von den Händen aller, die am Spiel sich beteiligen, ausgeformt, geknetet und gepreßt zu einer mehr oder weniger festen Kunstform oder Dichtungsgattung. Der Vorgang ist so munter und behende, daß er der philologischen Beobachtung zumeist entschlüpft. Unter günstigen Umständen ereignet er sich aber auch im Licht der Geschichte und auf schriftlichem Wege. Ein Beispiel.

Als der taktlose Streber Le Franc de Pompignan in die Académie française aufgenommen wurde und eine großmäulige Antrittsrede hielt, ließ Voltaire eine Flugschrift gegen ihn in Paris vertreiben:

Les *Quand,* notes utiles sur un discours prononcé devant l'Académie française. Jeder Satz dieser spöttischen Ratschläge begann mit *quand.* „Wann man in eine würdige Gesellschaft aufgenommen wird, soll man in seiner Rede unter dem Schleier der Bescheidenheit die unverschämte Einbildung verbergen, die hitzigen Köpfen und mittelmäßigen Fähigkeiten eigentümlich ist" usw. — Gleich ließ ein zweiter Gegner Le Franc's eine ähnliche Flugschrift: *Les En cas que* folgen, als dritter stellte sich der Abbé Morellet ein mit *Les Pourquoi.* Dann ging Voltaire von der Prosa zum Vers über und schrieb *Les Pour,* ein Spottgedicht, dessen sämtliche Strophen mit *Pour* begannen:

> *Pour* vivre en paix joyeusement,
> Croyez-moi, n'offensez personne:
> C'est un petit avis qu'on donne
> Au sieur Le Franc de Popignan.

und zum Schluß:

> *Pour* prix d'un discours impudent,
> Digne des bords de la Garonne,
> Paris offre cette couronne
> Au Sieur Le Franc de Popignan.

Jetzt waren die Schleusen erst ganz geöffnet, eine satirische Dichtungsgattung war geschaffen, und ein Hagel von Couplets: *Les Que, Les Qui, Les Quoi, Les Oui, Les Non, Les Car, Les Ah, Ah,* prasselte auf den armen Le Franc de Pompignan.[1])

Im wesentlichen nicht anders, wenn auch im einzelnen grundverschieden, darf man sich die Genesis des toskanischen Rispetto denken. Wie jene Couplets gegen Le Franc eine Verhöhnung in Form von Ratschlägen sind, die alle mit demselben wiederkehrenden Formwörtchen eingeführt werden, so ist das Rispetto ein Liebesgruß in Form von Beteuerungen, die in der Regel zweimal, dreimal oder öfters wiederholt, variiert und dabei gesteigert werden, z. B.:

> O viso bianco quanto la farina,
> Chi l'ha composte a voi tante bellezze?
> Dove passate voi l'aria s'inchina,
> Tutte le stelle vi fanno carezze:
> Dove passate voi l'aria si posa,
> Voi siete del giardin la vaga rosa:
> Dove passate voi l'aria si ferma,
> Voi siete del giardin la vaga stella:
> (Dove passate voi l'aria si priva,
> Voi siete del giardin la vaga cima.)

---

[1]) Siehe Georg Brandes, Voltaire, II. Band, Berlin 1923, S. 186 f.

Oder:

Quando tu passi dalla casa mia,
Mi par che passi la spera del sole.
Alluminar tu fai tutta la via,
Quando tu passi, lasci lo splendore:
Ma lo splendor che lasci per la via
È sempre meno della fiamma mia:
Ma lo splendor che lasci, scema e cala,
L'amor mio durerà fino alla bara.

Oder:

Dimmi, bellino, com'i'ho da fare
Per poterla salvar l'anima mia?
I'vado'n chiesa e non ci posso stare,
Nemmen la posso dir l'Ave Maria:
I'vado'n chiesa, e niente posso dire:
Ch'i'ho sempre il tuo bel nome da pensare;
I'vado'n chiesa, e non posso dir niente,
Ch'i'ho sempre il tuo bel nome nella mente.

Man hat dieses letzte Rispetto mit einem sizilianischen Strambotto zusammengestellt, um es aus diesem abzuleiten:

Amuri, amuri, chi m'hai fattu fari!
Li senzii, mi l'hai misu'n fantasia,
Lu patrinnostru m'ha'fattu scurdari
E la mitati di la vimmaria;
Lu creddu nun lu sacciu 'ncuminciari,
Vaju a la missa, e mi scordu la via;
Di novu mi vogghi' jri a vattiari,
Ca turcu addivintai pri amari a tia.

Aber gerade dieser und ähnliche Vergleiche, wie sie Alessandro D'Ancona massenhaft angestellt hat,[1]) beweisen weniger die sizilianische Herkunft des toskanischen Rispetto als die spezifisch toskanische Eigenart des Formprinzipes der wiederholenden, variierenden und steigernden Beteuerung.

Volkslieder wandern nicht wie fertige literarische Ware in Papier verpackt und säuberlich gebunden: sie pflanzen sich fort wie ein Gespräch, d. h., sie entstehen an jedem Ort unter neuen Bedingungen aufs neue. Ein Lehnwort, eine Lautgruppe, ein Sprachgebrauch wandert nicht wesentlich anders. Sie alle gehen unter Benützung geselliger Verkehrsgelegenheiten von Mund zu Ohr, von Ohr zu Mund und passen sich dem jeweils herrschenden Formwillen an, bürgern sich ein und nationalisieren sich. Wie die Wörter *vado*

[1]) A. D'Ancona, La poesia popolare italiana, 2. Aufl. Livorno 1906.

oder *amore* in Sizilien die Lautgestalt *vaju* und *amuri* annehmen, so erscheint der Liebesgesang in Toscara als Rispetto.

Aber nicht nur in der Art ihrer Fortbewegung und Überlieferung, auch in ihrer ganzen Struktur gleichen die volkstümlichen Dichtungsgattungen den Regeln und Kategorien der Umgangssprache. Die Regeln des Reimes, bzw. der Assonanz, oder der Silbenzählung und Synerese haben innerhalb des Bereiches der italienischen Volksdichtung dieselbe lockere Art von Gültigkeit wie die Regeln der grammatischen Kongruenz oder der Rectio innerhalb der entsprechenden Umgangssprache. Es ist ein Irrtum, zu glauben, daß jene etwa nur eine künstliche Veranstaltung oder spielerische Konvention im Dienste der sprachlichen Schönheit oder Harmonie seien, diese dagegen eine Notwendigkeit elementarer Natur, und daß der Verstoß gegen die Metrik nur läßliche Schönheitsfehler erzeuge, während durch grammatische Sünden das ganze Sprachverständnis zerstört und vereitelt werde. Mag man einer formalistischen Schule von Kunstpoeten, Meistersingern oder Parnassiern gegenüber das Verhältnis immerhin so darstellen. Beckmessers Regelkram hat weder mit dem dichterischen Genius noch mit den werktätigen Notwendigkeiten einer Sprache viel zu schaffen. Die Verskunst des Volkes dagegen ist sinnvoll und unschematisch, d. h., wo immer ihr von außen her — sei es aus Musik, Tanz oder gemeinsamer rhythmischer Arbeit, sei es aus fremdsprachlicher Dichtung — ein Versschema zugetragen wird, weist sie alles ab, was sich mit der phonetischen und akustischen Natur ihres heimischen Sprachmaterials auf die Dauer nicht vertragen will: so daß man streng genommen sagen muß: sie baut ihre Verse nur aus der Spontaneität des ererbten Sprachgebrauches auf, sie sucht und erfindet keine Rhythmen, keine Metren, keine Cäsuren, keine Gleichklänge, die nicht in der Umgangssprache, in der schlichten Rede des Tages schon angelegt und wie ein geologisches Vorkommen von poetischem Metall in ihr gegeben wären. Die lautliche, klangliche, rhythmische, kurz die sinnliche Außenseite des Sprachgebrauches wird durch den Volksdichter zu einer geistigen Kategorie erhoben, d. h. bedeutend und sinnvoll gemacht, während sie in der gewöhnlichen Umgangssprache immer nur jenes zufällig ornamentale Scheinwesen bleibt, um das sich der Einheimische nicht sonderlich kümmert und an dem, wie wir sahen, der Fremde Ärgernis nimmt. Das nationale Verdienst des Volkspoeten beruht nicht darin, daß er vaterländische Gesänge anstimmt und fremde Sprachgemeinschaften schmäht, sondern, daß

er die Ornamentik seiner Muttersprache sinnvoll und hörbar und ihre Schönheit evident macht. Wer über die „Schönheit" einer Sprache etwas einigermaßen Brauchbares und Überzeugendes aussagen will, wird gut tun, sich vorzugsweise an deren volkstümliche Dichtung zu halten, denn nur in dieser ist sie faßbar und ursprünglich zugleich.

Vorhanden ist sie freilich auch in der Prosa des Umgangs, ja sogar in der grammatischen Struktur, nur eben zerstreut und tief versteckt. Philosophisch läßt sie sich selbst dort nachweisen,[1]) aber empirisch nicht fassen. Um die stilvolle Schönheit einer Landschaft aus ihrem geologischen Unterbau zu verstehen, bedarf es einer Art naturwissenschaftlicher Spekulation und philosophischer Phantasie, die dem Laien versagt und dem Zunftgelehrten verdächtig ist.

Eine Tatsache aber ist handgreiflich und nicht wohl aus der Welt zu schaffen, nämlich daß, wenn schon in der Grammatik keine Poesie, doch jedenfalls in aller Poesie irgend etwas Grammatisches steckt. So frei ist keine Dichtersprache, weder die volkstümlichste noch die künstlichste, daß nicht grammatische Strukturen, Regeln und Kategorien in ihr erwiesen werden könnten. Selbst ein spielerisch anarchischer Sprachschöpfer wie Teofilo Folengo, der sich aus Latein, Italienisch und Mantuanisch ein eigenes Nudelwelsch improvisiert hat, trägt ein grammatisches Gerüste im Leib; und wenn moderne Expressionisten an die Grammatik den Krieg erklären, so erheben sie tatsächlich nur ihre eigene Grammatik auf den Schild.[2]) Sie protestieren im Namen eines erlebten und erfühlten Sprachgebrauches gegen den erlernten und erstarrten; sie spielen gegen das *solitum* das *curatum* aus und gegen das Grammatikalisierte das Grammatikable; d. h. anstatt vom Grammatischen loszukommen, arbeiten sie an dessen Erneuerung mit.

Darum kann jeder dichterische Ausdruck, wenn man ihn seelisch zu analysieren weiß, auf grammatische Kategorien gebracht werden; ja, die richtig verstandene literarische Kritik tut im Grunde nichts anderes als dies, d. h. sie weist die Erlebnisse und Gefühle, die Leidenschaften und Erfahrungen auf, die einen Dichter beherrschen und derart stark in ihm werden, dass unter ihrem Druck seine Sprache kategorisch, d. h. verbindlich für ihn und für alle wird die seinen Erlebnissen, Gefühlen, Leidenschaften und Erfahrungen

---

[1]) Vgl. darüber meine gesammelten Aufsätze zur Sprachphilosophie München 1923, S. 249—258.

[2]) Vgl. a. a. O. S. 128 ff.

nachhängen wollen. Ja, für niemanden ist die Sprache, die er gebraucht, in solchem Masse κατηγορικῇ, d. h. kraft ihres formalen Auftretens eine so zwingende Anklägerin und Verräterin seiner Seele, eine so bindende Belasterin seines innersten Wesens, wie für den Poeten. Jeder andere Mensch kann sich, wenn nicht vom Inhalt, wenigstens von der Form seiner Rede lossagen. Der Dichter ist gerade mit dieser verwachsen.

Und wiederum bietet das Volkslied, mit seinen kleineren, handlicheren Ausmaßen die günstigsten Beispiele und Gelegenheiten für die Überführung und Ausmündung der literarischen Kritik in grammatische Analyse.

Wir haben z. B. gesehen, wie dem toskanischen Rispetto die wiederholende, variierende und steigernde Beteuerung des Gefühls als gattungsmäßiges Merkmal eignet. Sie fällt Jedem auf, der eine genügende Anzahl von Exemplaren beobachtet hat. Es bedarf keiner Häufung von Belegen. Nur eines noch füge ich den obigen bei.

> Vo'pianger tanto, che mi vo' finare,
> Come fece Maria Maddalena:
> E un gran fiume di lacrime vo'fare
> Che in ogni tempo ci colghi la piena.
> Che in ogni tempo ci colgano i sassi;
> Così pianger vogl'io se tu mi lassi:
> E d'ogni tempo ci colgano i fiori;
> Così vo'pianger io se m'abbandoni.

Ist es nicht, als ob die grammatische Kategorie der Steigerung, als ob eine Art Positiv, Komparativ, Superlativ im Drang der Gefühle hier erlebt, ja als etwas Neues erfunden und mit zitternder Hand zum ersten Male entworfen würde? Der logische Grammatiker freilich schüttelt sein kahles Haupt zu einem Schema, in welchem „Hochwasser" (piena), „Steine" (sassi) und „Blumen" (fiori) sich ähnlich untereinander verhalten sollten wie „voll", „voller", „am vollsten". Aber der Reiz des Liedchens ist eben dieses Denken und Fühlen, daß der Tränenstrom in seiner höchsten Auswirkung eine Blumenwiese sein wird, wodurch, grammatisch gesprochen, die Steigerung „unregelmäßig" verläuft; ähnlich unregelmäßig etwa, wie die von Schiller entworfene Klimax: Löwe, Tiger, Mensch in den Versen:

> Gefährlich ist's, den Leu zu wecken,
> Verderblich ist des Tigers Zahn,
> Jedoch der schrecklichste der Schrecken,
> Das ist der Mensch in seinem Wahn.

Ein Schema ist in den Versen zu fühlen; und daß es mit dem Schema der grammatischen Komparation der betreffenden Sprachen irgendwie zusammenhängt, spürt jeder, der einige Schulung des Sprachgefühles hat. Aber, was ist das Gemeinsame? Im Begrifflichen darf man es nicht suchen; denn gerade hier weichen unsere Dichter mit ihrer „Blumenwiese", mit ihrem „Tigerzahn" und „Menschenwahn" von der grammatischen Steigerung ab, die an Einem Begriff als dem zu steigernden durch alle Stufen hin festhält. Im rein Formalen, in der äußeren Form kann das Gemeinsame auch nicht liegen; denn die Grammatik läßt nur bestimmte Wortklassen, vorzugsweise Adjektiva und Adverbia zur Steigerung zu. Um „innere Form" kann es sich schließlich deshalb nicht handeln, weil die Grammatik, d. h. der fertige Sprachgebrauch dergleichen als Norm nicht anerkennt. Damit sehen wir uns in ein Reich zurückgeworfen, das sozusagen unterhalb der Sprache liegt, aus dem aber die sprachlichen Formen der Grammatik sowohl wie der Poesie emporgetrieben werden, und für das uns zunächst kein Terminus technicus zu Gebote steht. Daß in dieser sprachlichen Unterwelt nicht nur gefühlt und empfunden, sondern irgendwie gearbeitet, ja sogar geschaut und gestaltet wird, müssen wir schon deshalb annehmen, weil das poetisch-grammatische Ur-Schema, dem wir nachspüren, atmend und warm aus ihr hervortritt, um erst am Lichte der Oberwelt sich in Flexionen und Rhythmen, in grammatische und poetische Formkategorien auseinanderzulegen und zu festigen.

Man könnte diese Unterwelt die metaphysische Sprachgemeinschaft nennen.[1]) Es ist jene Gegend der Träume und Zaubereien, wo auch außermenschliche Dinge zum Sprechen gebracht und besprochen, also in zwei Richtungen anthropomorphisiert werden, nämlich durch magisch-mechanische Belehnung mit Sprache und durch mythisch-symbolische Beseelung. Doch lassen wir das Bild einer jenseitigen oder unterweltlichen Gegend und sagen wir schlicht, daß wir denjenigen Moment des sprachlichen Wirkens meinen, der dem besonderen Akt des eigentlichen Sprechens vorangeht, also das Vermögen der Sprache im Unterschied von ihrem jeweiligen Können. Aber auch die Bestimmung, daß das Vermögen dem Können vorangehe, darf nicht zeitlich, sondern muß logisch verstanden werden, denn Vermögen nnd Können greifen derart ineinander, daß das zweite

[1]) Ich muß hier auf meine Abhandlung über metaphysische und empirische Sprachgemeinschaft verweisen, die in der Neuen Rundschau XXXV (1924), S. 504 ff. erschienen ist.

nur als die andere Seite vom ersten, nicht als ein Zweites für sich gelten kann.

Das sprachliche Vermögen also wäre der logische Ort oder Moment, wo — um auf unser Beispiel zurückzukommen — der grammatische Komparativ mit den poetischen Beteuerungen jenes Rispetto zusammenfällt; und was die poetische mit der grammatischen Form gemeint hat, wäre in diesem Fall das besondere Vermögen der sprachlichen Steigerung, also die Fähigkeit, beliebige Erscheinungen und Vorgänge der Welt in eine steigende Reihe zu ordnen, ihnen eine feste Beziehung zueinander und eine fortlaufende Bewegung übereinander hinaus zu geben: kurz, Rhythmus und Rang in die Dinge zu bringen. Wenn die italienische Sprache dieses Vermögen nicht hätte, so gäbe es in Italien weder ein grammatisches Komparationsschema, noch eine Dichtungsgattung wie das toskanische Rispetto.

So finden Dichter und Sprachgebräuche, poetische und grammatische Gebilde sich darin zusammen, daß sie Rhythmus und Rangordnungen, Bewegung und Harmonie in das Weltbild der Menschen, der Völker und der Einzelnen weben. Denn was wir am Schema der Komparation festgestellt haben, gilt mutatis mutandis für alles Grammatische. Es gilt z. B. für die Modi des Verbums, kraft deren die indogermanischen Sprachen alles Geschehen und Handeln als frei und gebunden, als gegeben und gewollt, als bedingt und gewiß abteilen und ineinanderfließen lassen; und was die „Weisheit des Brahmanen" lehrt, dasselbe könnten unsere modalen Gefäße von sich sagen:

> Sechs Wörtchen nehmen mich in Anspruch jeden Tag:
> Ich soll, ich muß, ich kann, ich will, ich darf, ich mag.

Und, da im fortwährenden Wandel der grammatischen und stilistischen Gebräuche die Formen, Funktionen und Bedeutungen der Modi sich umgruppieren, ablösen und wechselseitig ergänzen, so stellen sie schließlich an jede Sprache, an jeden einzelnen Sprecher die Bitte und Mahnung:

> Nur wenn du stets mich lehrst, weiß ich was jeden Tag
> Ich soll, ich muß, ich kann, ich will, ich darf, ich mag.

Worauf es uns ankommt, ist nicht so sehr die Selbstverständlichkeit, daß die grammatischen Kategorien eine sprachliche Ordnung sind, sondern, daß sie bewegt sind und Rhythmus haben.

Eine Ordnung genügt es festzustellen, zu verstehen und gebührend einzuhalten; aber ein Walzer will aufgespielt und getanzt sein. Eben darin, daß sie nicht nur hingenommen, gelehrt und beobachtet, nein, daß sie mitgemacht, erlebt, ausgeführt, geübt, getanzt, marschiert, geatmet, geflötet, posaunt, getrommelt, gezeichnet, koloriert und gesungen werden wollen, darin vor allem liegt der ornamentale, der poetische und nationale Wert der grammatischen Kategorien. Das ist es, was die Dichter, dank der Gewalt ihres Genius rascher, gründlicher, intensiver und konzentrierter besorgen als die zögernden, schleichenden, sickernden, extensiven und über Jahrtausende verfügenden Arbeiten von nationalen Sprachgemeinschaften. Diese stricken an einem endlosen Riesenstrumpf, wie die romanischen Sprachen oder die slavischen einer sind, mit größter Behaglichkeit in die Länge und Breite. Die grammatischen Kategorien sind dabei wie Maschen, an denen so lange wie möglich festgehalten wird. Desto lebhafter pulsieren sie in der Dichtung, und alsbald wird das dialektische Gesetz der Selbstentfremdung oder des Anderswerdens im Einssein an ihnen wirksam.

Denn, je feuriger der Poet eine grammatische Kategorie exekutiert, um so weniger ist es diese Kategorie mehr. Wer einen Walzer mit den Beinen des Herzens und nicht seines Tanzlehrers ausführt, der tanzt schon keinen Walzer mehr, sondern die eigene Lebensfreude. Betrachten wir das bekannte französische Volkslied der Bedingungssätze:

Par derrière chez mon père
il y a un étang.
Je me mettrai anguille,
anguille dans l'étang. —

Si tu te mets anguille,
anguille dans l'étang,
je me mettrai pêcheur,
je t'aurai en pêchant. —

Si tu te mets pêcheur
pour m'avoir en pêchant,
je me mettrai alouette,
alouette dans les champs. —

Si tu te mets alouette,
alouette dans les champs,
je me mettrai chasseur,
je t'aurai en chassant. —

Si tu te mets chasseur
pour m'avoir en chassant,
je me mettrai nonnette,
nonnett' dans un couvent. —

Si tu te mets nonnette,
nonnett' dans un couvent,
je me mettrai prêcheur
je t'aurai en prêchant.

Si tu te mets prêcheur
pour m'avoir en prêchant,
je me donnerai à toi,
puisque tu m'aimes tant.

Kein Zweifel, daß hier echte hypothetische Konstruktionen sind, und doch insofern nicht echt, als der eigentliche Sinn, die Meinung, die Inspiration des Liedchens nicht aus einer bedingenden, sondern wünschenden, liebenden, begehrenden Einstellung stammt. Nachdem der Dichter, bzw. die Liebenden, sich aber auf diese Fiktion der grammatischen Hypothese eingelassen haben, verstricken sie sich darin und kommen nicht wieder los. Das witzige Spiel — denn ein solches ist und bleibt es, solange die Kategorie der Bedingungen nicht ernst genommen und erlebt wird — könnte seinem starren Formgesetze nach endlos verlängert werden. Das Ganze ist nur inhaltlich durch einen liebenswürdigen Einfall abgeschlossen, aber nicht formal, nicht künstlerisch gelöst, denn die Kategorie der Bedingungssätze macht den Verlauf der Gefühle nur äußerlich mit, ohne einen eigenen Rhythmus, kraft dessen sie in eine andere Kategorie hinübertreten und eingehen müßte, in sich selbst zu haben. Man wird besser verstehen, was ich meine, wenn man betrachtet, wie ein stärkerer, ernsthafterer Dichter ein ähnliches Motiv mit ähnlichen Mitteln zum Abschluß führt:

Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer
Vom Meere strahlt;
Ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer
In Quellen malt.

Ich sehe dich, wenn auf dem fernen Wege
Der Staub sich hebt;
In stiller Nacht, wenn auf dem schmalen Stege
Der Wanderer bebt.

Ich höre dich, wenn dort in dumpfem Rauschen
Die Welle steigt.
Im stillen Haine geh' ich oft zu lauschen,
Wenn alles schweigt.

Ich bin bei dir; du seist auch noch so ferne,
Du bist mir nah!
Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne.
O, wärst du da!

Grammatisch sind auch hier die Bedingungssätze echt, denn, wenn es Temporalsätze wären, hätte Goethe jedenfalls wann, nicht wenn geschrieben. Aber sachlich handelt es sich nur um die zufällige, äußerliche Bedingtheit, die ein Anlaß, keine conditio sine qua non ist. Und diese Anlässe zum liebenden Gedenken sind wirklich, sind innerlich erfahren und erlebt. Hier ist die Kategorie

keine Fiktion. Und da sie nun so ernst genommen, so innig gesungen wird, entwickelt sie ihren eigenen Rhythmus und schreitet in diejenige Kategorie hinüber und zurück, aus der sie seelisch hervorgegangen ist: — O, wärst du da! — die Kategorie des großen Wunsches: dieselbe, aus der auch sprachgeschichtlich zum Teil die hypothetischen und konditionalen Satzgebilde sich herschreiben. Das sprachliche Formgesetz des Gedichtes als eines Liedes der Sehnsucht und des Wunsches ist damit erfüllt, seine Spannung gelöst, sein Rhythmus durchlaufen und zur Ruhe gebracht, der bedingende Ausdruck abgewandelt und bis zum Wünschenden zurückverfolgt, wobei sogar die Mittelstufe des einräumenden — „du seist auch noch so ferne" — durchschritten wird. In jedem Gedicht, wenn es nur stark genug empfunden und gearbeitet ist, werden die grammatischen Kategorien wieder auf andere, besondere Art durchschritten und ineinander übergeführt. So geht — um ein letztes Beispiel zu wählen — in der geruhsamen Liebesgewißheit und treuen Zuversicht des folgenden Volksliedes der Weg vom irreal wünschenden Bedingungssatz über den einräumenden oder adversativen zu einem absoluten, der alle Eventualität ausschließt und die Unbedingtheit bedeutet. Wunsch und Sehnsucht beruhigen sich hier im Gedenken, während in Goethes Gedicht sich jene aus diesem erhoben.

Wenn ich ein Vöglein wär
Und auch zwei Flügel hätt,
Flög ich zu dir;
Weils aber nicht kann sein,
Bleib ich allhier.

Bin ich gleich weit von dir,
Bin ich doch im Schlaf bei dir
Und red mit dir;
Wenn ich erwachen tu,
Bin ich allein.

Es geht kein' Stund in der Nacht,
Da nicht mein Herz erwacht
Und dein gedenkt,
Daß du mir viel tausendmal
Dein Herz geschenkt. —

Die Kategorien der Grammatik sind für eine ganze Nationalsprache, ja für große Gruppen von historisch zusammenhängenden Sprachen dieselben. Wer die flexivischen Formen und syntaktischen Funktionen des lateinischen Konjunktivs kennt und begriffen hat, wie sie zusammenhängen, zusammenarbeiten, was sie leisten und wozu sie dienen, der besitzt von dieser grammatischen Kategorie einen Begriff, den er bei Betrachtung des französischen, italienischen oder spanischen Konjunktivs nicht aufzugeben, nicht zu zerbrechen,

sondern nur zu bereichern, und zu „entwickeln“ braucht. Als Begriff bleibt sich die Kategorie —, ich will nicht sagen gleich, aber treu. Sie ist nicht starr, aber konstant und beharrlich. Als konkreter sprachlicher Ausdruck ist sie flüssig und bewegt sich nicht nur in jeder Nationalsprache, sondern in jedes Einzelnen Stil und in jedem Augenblick in anderer Richtung, in anderem Rhythmus und anderem Sinn. Hier wird sie individuell bestimmt als „dieser“ Konjunktiv, dort generell als „der“ oder „ein“ Konjunktiv. „Den“ oder „einen“ Konjunktiv kann man gebrauchen, vermeiden, anwenden, umgehen, wählen in der täglichen Rede des Umgangs, aber „diesen“ Konjunktiv als einen individuell bestimmten, in „diesem“ seinem Fluß, Rhythmus, Zusammenhang und Sinn muß man empfinden, erleben, erfühlen, wenn man ihn ausführen, lyrisieren, klingend, singend machen und zum Herzen will sprechen lassen. Von dieser Seite gesehen, erscheinen die Nationalsprachen in all ihren Einzelheiten wie in ihrer Totalität und Geschlossenheit als erlebte Sprache, als Stil, als Dichtung und als wandelbare, geschichtlich bedingte Verwirklichungen der großen und einzigen Sprachgemeinschaft des Menschen mit dem Weltall.

Die Sprachseelenforschung und die französischen Modi.

Von **Etienne Lorck** (Köln a. Rh.).

Da diese Untersuchung auf derselben Auffassung vom Wesen der Sprache fußt, die mich schon bei früheren Arbeiten geleitet hat, sei zur Einführung hier kurz wiederholt, was in meiner „Erlebten Rede" S. 46 ff., S. 67 ff. dargelegt worden ist.

Nach meiner Auffassung ist die Sprache ein lebendiges, beseeltes Phänomen, zu dessen Gestaltung alle psychischen Vermögen beigetragen haben und das daher mit Kräften und Organen verschiedenartiger Natur ausgestattet ist. Es redet in der Sprache der Verstand zum Verstande, die Phantasie zur Phantasie, der Wille zum Willen, das Gefühl zum Gefühl, und jedes dieser Vermögen mit Hilfe von Ausdrucksmitteln, die es sich selbst geschaffen und die seiner Eigenart angepaßt sind.

Um eine sprachliche Bildung zu deuten, ist daher erforderlich, zunächst festzustellen, welchen seelischen Ursprungs sie ist. Hierzu bedarf es psychologischer Erwägung. In dem Falle, wo eine sprachliche Tatsache verstandesmäßiger Erklärung widerstrebt, wenn sie unlogisch erscheint, darf man von vornherein vermuten, daß sie ihre Quelle nicht im Verstande, sondern in einem andern Vermögen hat. Vermag doch der Verstand nur zu erfassen, was auch vom Verstande hervorgebracht worden ist. Erzeugnissen der Vorstellungskraft, des Willens und des Gefühls steht er, weil sie ihm wesensfremd sind, ratlos gegenüber. Zu ihrer Wertung bedarf es einer ihrer Herkunft entsprechenden psychischen Einstellung. Dies gilt auch für die Sprache als Schöpfung. Nur was in ihr dem Verstande entstammt, läßt sich mit dem Verstande beurteilen. Die Gebilde der Phantasie, die aus dem anschaulichen und erlebenden Denken hervorgegangen sind, erschließen das Geheimnis ihrer Struktur allein der Vorstellungskraft und dem Nacherleben. Und wo Wille und Gefühl sprachgestaltende Faktoren gewesen sind, muß man sich auch von diesen Impulsen leiten lassen, um die Form zu begreifen.

Mit der andern Auffassung der Sprache ändert sich also auch die Untersuchungsweise. An die Stelle der Grammatik tritt die Sprachseelenforschung, die Sprachseelenkunde. Die Grammatik setzt voraus, daß die Sprache ausschließlich ein Verstandesprodukt ist und sie legt daher überall den logischen Maßstab an. Es kommt für sie nur die Sprache als Mittel in Betracht, als Mittel der Verständigung. Sie fragt daher nach ihrer Zweckmäßigkeit und erblickt ihr Wesen im Zeichen, in der Bedeutung. Das Feld der Sprachseelenforschung hingegen ist die Sprache als Sprache, als beseelter Organismus, als zum Wort gewordene und ins Wort verpflanzte psychische Energie. Daher ist ihre Aufgabe, die Seelenkräfte aufzudecken, die in der Sprache wirksam sind, und nachzuweisen, wie sie sich in Sprache umgesetzt haben. Grammatik und Sprachseelenforschung haben also nur den Gegenstand gemeinsam, und es könnte so die eine Methode die andere völlig unberücksichtigt lassen, wenn es sich nicht bei allen linguistischen Untersuchungen letzten Endes doch immer darum handelte, die Natur der Sprache zu ergründen. Da nun diejenige Theorie den Vorzug verdient, die den besten Schlüssel zur Aufklärung der Einzelerscheinungen bietet, so macht die Rücksicht auf das höhere Ziel, die Erforschung der Wesensart der Sprache, es unerläßlich, die Ergebnisse der Grammatik und der Sprachseelenforschung, wo sie sich als verschieden herausstellen, gegeneinander abzuwägen.

Durch das vor einem Jahre erschienene Werk F. Brunots: „La Pensée et la Langue" bin ich inzwischen in meinen Ansichten noch weiter bestärkt worden. Der große Pariser Philologe bricht in diesem Buch den Stab über die alte Grammatik, nachdem er ein Leben lang mit ihr gerungen, und versucht dann durch ein anderes Verfahren die Sprache restlos einzufangen und alle ihre Bestandteile in ein neues System und unter neue abstrakte Begriffe einzuordnen. Faßt man nun aber die Sprache auf, wie ich es tue, so muß einem ein solcher Versuch von vornherein völlig aussichtslos erscheinen. Ist er Brunot geglückt? Nach meiner Überzeugung nicht mehr und nicht weniger als auch den früheren Grammatikern. Es läßt sich hier nicht auf Einzelheiten eingehen. Nur das Grundsätzliche sei erörtert, weil gerade durch den Gegensatz mit dem Standpunkte Brunots sich mein eigener deutlicher heraushebt.

Brunot teilt in einer „Einführung" mit, aus welchem Grunde und mit welchen Absichten er sein Buch verfaßt habe. Es sei keine „Psychologie": „J'ai même évité avec soin de consulter les psycho-

logues et leurs œuvres, ne voulant point me laisser entraîner à des analyses dont la finesse et la complexité eussent dépassé de beaucoup les analyses sommaires et superficielles auxquelles je suis obligé, moi, de me borner, pour ne pas excéder ma matière, et suivre fidèlement le travail des foules dont le parler commun est le résultat." Sein Buch sei aber auch keine Grammatik. Das Titelblatt gibt als seinen Inhalt an: Méthode, Principes et Plan d'une Théorie nouvelle du Langage appliquée au français. Hier gehen unsere Auffassungen schon auseinander. Ich sehe auch in Brunots Werk eine Grammatik. Es verfolgt pädagogische Ziele und will über den Gebrauch der Sprache unterrichten. Es ist ein Lehrbuch des Französischen und, dies sei gleich hinzugefügt, ein ganz vorzügliches, eine in ihrer Art großartige Leistung. Man kann den Schülerinnen der Ecole de Sèvres zu einem solchen professeur, zu dessen Füßen ich selbst sitzen möchte, nur Glück wünschen. Mit der Grammatik hat Brunots Buch weiterhin gemein, daß lediglich der Verstand über die Sprache urteilt, daß diese nur aus dem Gesichtswinkel eines Mittels zum Zwecke betrachtet und bloß als ein Werkzeug, ein outil, aufgefaßt wird. So erscheint die Sprache nur als bedeutungshaltig, als eine Sammlung von Zeichen. „Le langage est un signe. Ce qui le commande et le domine, c'est l'idée à signifier. Les signes ne sont que pour elle et par elle", sagt Brunot, S. XXI. „La Pensée et la Langue" ist der Titel des Buches. „L'Ame et la Langue" ist dagegen meine Parole. Einen grundsätzlichen Unterschied zwischen Brunots Auffassung von der Sprache und der seiner Vorgänger vermag ich daher nicht zu entdecken. Die théorie du langage ist die der alten Grammatik, nur méthode et plan sind verschieden.

Brunot geht von den faits de pensée, den idées aus und weist nach, welche Ausdrucksmittel für sie dem Französischen zur Verfügung stehen, während die Grammatik bisher den Sprachbestand nach Redeteilen, parties du discours, geordnet hatte. Was Brunot zu diesem Frontwechsel veranlaßt hat, war die Erkenntnis, daß sich die Sprache einer vollständigen Klassierung unter grammatische Kategorien nicht füge, wenn man ihr nicht Gewalt antue: „Ce qui est dans les phrases est interprété par ce qui n'y est pas; les prétendus illogismes de la construction réelle et vivante sont ramenés de force à des formes régulières, seules munies d'une patente; une analyse qui accommode, transforme le réel pour ses besoins, déclare passifs les actifs et sujets les compléments, jamais à court

puisqu'elle ne s'embarrasse point des faits, et les récrée pour les conformer à ses vues à priori", S. X. „Les éléments linguistiques n'ont pas une valeur constante. Ils ne sont pas partout semblables à eux-mêmes. An centre de leur aire, ils apparaissent bien caractérisés; sur les bords ils se confondent avec d'autres. Les „parties du discours" sont aussi mélangées que les classes sociales", S. XII. Hier stimme ich Brunot bei. Auch wenn er sagt: „Nos grammaires gardent encore une apparence d'ordre, parce qu'il y manque les trois quarts de ce qui devrait y être", S. XVII. Nicht aber mehr, wenn er die Tatsache, daß die Grammatik nicht imstande ist, die sprachlichen Erscheinungen in ihre Fächer einzuordnen dadurch erklären will, daß es an Zeichen mangle und man daher gezwungen sei, sie zu verschiedenen Zwecken zu gebrauchen: „Les formes de langage si nombreuses qu'elles soient sont toujours en quantité bien moindre que les formes de la pensée. Chacune des premières est donc employée à divers services." Viel mehr sagt mir die folgende Begründung zu, weil sich hier eine Annäherung an meine Auffassung von der Sprache zeigt: „Le langage, avec ses nuances, ses inconséquences, est une mêlée perpétuelle d'éléments que des forces naturelles (Phantasie, Wille, Gefühl!) poussent vers la confusion, pendant que d'autres (Verstand!) organisent et distinguent, enchevêtré, indécis, complexe comme la nature, et non réduit, simplifié, ordonné, aligné comme la fausse science", S. XII. Wenn die Grammatik die Sprache in ihrer Totalität nicht zu erfassen vermag, so sehe ich selbst den Grund darin, daß dem Verstand die Äußerungsweisen der Phantasie, des Willens und des Gefühls „unverständlich" sind, und daß was lebt und beseelt ist, sich überhaupt in keinerlei abstraktem Gehäuse unterbringen läßt.

Nachdem Brunot den Bankrott der Grammatik festgestellt hat: „On voit s'écrouler à chaque instant les séparations les mieux établies", fährt er fort: „Et cependant la langue doit entrer dans les grammaires (hier reiht Brunot selbst sein Werk unter die Grammatiken ein! Oder dient ihm das Wort „grammaire", aus Mangel an einem Zeichen für das Neue, „à divers services"?!) Par quel moyen? A mon sens il n'y en a qu'un, mais il suffit. Entre les formes les plus diverses de l'expression, entre les signes les plus disparates, il y a un lien, c'est l'idée commune que ces signes contribuent à exprimer. Si on la prend pour centre, il ne s'agit plus de choisir entre des rattachements abusifs ou des omissions forcées, tout s'ordonne autour

d'elle; elle groupe des éléments linguistiques venus de toute part, et dont d'autres chapitres se trouvent allégés. Tout se complète, s'organise, se classe." Ist dies nun aber der Fall? Läßt sich mit diesem neuen System wirklich die ganze Sprache zwanglos einfangen? Ganz gewiß ebensowenig wie mit dem alten System und auch nur zu einem Viertel ihres Bestandes. Unter „idées communes" läßt sich doch nur sammeln und sichten was eine Idee, un fait de pensée, un signe, Träger eines Gedankens ist. Alles andere findet kein Unterkommen. Die Welt der Zeichen und die Welt der Kräfte sind gegensätzlich geschieden wie Tod und Leben. Es muß daher jeder Versuch, ihre Erscheinungen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, vergeblich sein. Brunot selbst hat diese Erfahrung auf Schritt und Tritt gemacht. Hierfür nur einige Belege: S. 772, Kap. X. La Contemporanéité dans le Passé. L'Imparfait. I. Emplois propres a) b) c) d) e). II. Emplois impropres. Contemporanéité latente. Valeur figurative. Demnach gäbe es einen eigentlichen, logisch zu erklärenden, und einen uneigentlichen, psychologisch zu erklärenden Gebrauch des Imparfait! — S. 342, Kap. XVI. Décomposition de la phrase conjonctionnelle. Die Tatsache widerstreitet der Logik und ist nur psychologisch deutbar. Brunot registriert hier nur den tatsächlichen Befund. — S. 520, Kap. V. Discordance entre le Langage et la Pensée dans l'emploi des Modes. Die sprachlichen Erscheinungen der Modalität, vor allem die faits linguistiques ayant rapport à nos sentiments, à nos volontés, S. 539—573, lassen überhaupt keine verstandesmäßige Wertung und Klassierung zu. Brunot sagt selbst: „Il convient pourtant d'observer ici qu'on use plus particulièrement, pour exprimer les modalités sentimentales, de procédés qui conviennent peu, et dont quelques-uns ne conviennent pas du tout à l'expression de la pensée objective et impassible." Das weite Gebiet der Modalität läßt sich dem Reiche der „Pensée et la Langue" nur gewaltsam und wenn man seiner Wesensart keine Rechnung trägt, einverleiben.

Daß er grundsätzlich auf dem Standpunkt der alten Grammatik steht und nur ihre Methode bekämpft, gibt Brunot auch selbst zu: „La première objection qu'on ne manquera pas de me faire à savoir que c'est là retourner à l'idéologie, ne me fait pas peur. Une idéologie moderne est gardée à jamais des spéculations à priori et des constructions en l'air qui ont perdu celle du XVIII[e] siècle; la science positive des langues est là pour la retenir désor-

mais dans la voie de l'observation scientifique", S. XIX. Nun bleibt aber für einen Ideologen, der das Wesen eines Dinges im Begriffe sieht, die Sprache immer tot, mag er auch anerkennen, daß sie lebt und einer „loi de vie" unterworfen ist, und als Philologe imstande sein, diese Tatsache im einzelnen nachzuweisen. Nicht dem Wissen erschließt sich das Leben, sondern nur dem Erleben. Wer in der Sprache nur eine Sammlung von Zeichen, von Mitteln der Verständigung erblickt, der teilt ihr nur Eigenschaften zu wie sie auch jede Kunstsprache besitzt. Bedeutungen und Funktionen der sprachlichen Elemente verzeichnet jedes Wörterbuch, „le cimetière des morts et des vivants", um mich einer preziösen Umschreibung zu bedienen. Und in der Tat unterscheidet sich die abstrakte Grammatik vom Wörterbuch nur durch die Ordnung der Bestandteile. Alles was die alte Grammatik bietet, findet sich auch oder ließe sich auch unterbringen im Dictionnaire de l'Académie oder in dem von Darmesteter „œuvre d'un homme justement fier de son esprit logique et épris de classification". Die Methode Brunots ist die eines systematischen, nach allgemeinen Ideen klassierenden Wörterbuchs.

Als ein „fléau de l'éducation grammaticale" beurteilt Brunot, wie schon sein großer Lehrer und Vorgänger G. Paris, die konventionelle französische Rechtschreibung. Aber auch an der Hand der Bedeutungen vermag man nicht in das Wesen der Sprache einzudringen. Die Orthographie ist die Modekleidung der Sprache. In ihrem Bedeutungsgehalt offenbart sich ihr état civil: Vor- und Familiennamen, Staatsangehörigkeit, Stand nnd Beruf. Es fehlt noch der Aufschluß über die Hauptsache: über die Sprache als Persönlichkeit, als Lebewesen. Hier versagt der registrierende Verstand, die Seele offenbart sich nur der Seele.

Wie die Sprache als Sprache, als Gesamterscheinung, so kann auch die individuelle Ausdrucksweise Gegenstand der Sprachseelenforschung sein. Auch L. Spitzer ist ein Sprachseelenforscher, wenn er sich in den Stil der Symbolisten, eines Barbusse, eines Charles-Louis Philippe einfühlt und nachweist, wie sich eigenartiges Erleben in ein persönliches Gewand kleidet und kleiden muß. Was als Gemeingut des Verstandes in Wörterbüchern und Grammatiken zusammengetragen ist, wird dem Dichter zum Eigengut, mit dem er frei schaltet, indem er dem Zeichen die eigene Seele einflößt und es so neu belebt. In jedem Kunstwerk feiert die Sprache ihre Wiedergeburt. Stilistische Besonderheiten erscheinen Spitzer mit Recht als

„spie“, Spione, „die ein Seelisches im Sprachlichen zu erspähen gestatten, die im Einmaligen das Notwendige erkennen lehren, das Originelle im Auffälligen“. L'âme et la Langue ist auch die Losung Spitzers. Und die Kreise, in denen wir uns beide bewegen, wären konzentrisch, wenn man mit Spitzer annimmt, daß alles, was jetzt Syntax ist, einst Stilistik gewesen ist, daß die Syntaktika erstarrte, grammatikalisierte Stilistika darstellen, und daß was heute Stilistik ist, morgen Syntax werden kann. Spitzers Augenmerk ist vorzüglich auf das Werdende gerichtet, das Meinige auf das Seiende als ein Gewordenes.

Nach diesen Vorbemerkungen wollen wir nun an unsern Gegenstand herantreten, die psychogenetische Untersuchung der Modalität im allgemeinen und im besonderen im Französischen. Eine erschöpfende Behandlung ist nicht beabsichtigt.

Modalität im allgemeinen.

In den Modalformen bekundet sich das seelische Verhalten des Denkenden — Sprechenden gegenüber einem Bewußtseinsinhalt und zwar, ob er sich ihm gegenüber sicher oder unsicher fühlt und ob er Gegenstand seines Begehrens oder seines Wollens ist. In kindlicher und primitiver Sprache erhält die Aussage ihre modale Färbung nicht formal, sondern durch Stimme und Gebärde. Allein die Intonation gibt zu erkennen, ob sich mit „Peter kommen“ ein sicherer oder unsicherer Bewußtseinsinhalt, ein Begehren oder ein Wollen, daß Peter komme, ausspricht.[1])

Geistige Sicherheit ist gleich Gewißheit. Sicherheit, Gewißheit gewähren Befriedigung. Im Zustand der Sicherheit, Gewißheit, Befriedigtheit verhält sich die Seele passiv: sie zweifelt nicht, sie begehrt nicht, sie will nichts. Ihre sprachliche Spiegelung findet diese Verfassung im Gebrauch des Indikativs.

---

[1]) Der Infinitiv ist keine Modalform. Er hat keine valeur modale qui lui soit propre, sagt auch Brunot l. c. S. XIV, und er weist darauf hin, daß eine Form qu'on voit paraître comme nom verbal, en qualité de sujet, d'objet, puis servir de complément de temps, de but, puis devenir une forme d'hypothèse, puis prendre le sens de l'indicatif, celui de l'impératif, ainsi de suite sich wegen ihrer vielartigen Verwendung von der alten Grammatik überhaupt nicht unterbringen lasse.

Den menschlichen Geist verlangt es nach Sicherheit, Gewißheit. Unsicherheit, Ungewißheit ist daher stets mit einem Begehren verbunden, dem Begehren nach Sicherheit, Gewißheit. Umgekehrt ist aber auch das Begehren stets von Unsicherheit begleitet, der Unsicherheit, ob das Begehren sich erfüllt. So macht sich in dem einen Falle Unsicherheit + Begehren, in dem andern Falle Begehren + Unsicherheit geltend. Das Ausdrucksmittel des in Unsicherheit + Begehren und Begehren + Unsicherheit befangenen Denkens ist der Konjunktiv.[1])

Im Griechischen gibt es neben dem Konjunktiv einen Optativ, und beide Modalformen dienen der Bezeugung sowohl von Unsicherheit wie von Begehren. Psychologisch läßt sich diese Doppelverwendung aus der nachgewiesenen Komplexität dieser seelischen Regungen erklären. Sie haben dieselben Komponenten: Unsicherheit + Begehren und Begehren + Unsicherheit, und so kann $\alpha + \beta$ für $\beta + \alpha$ und $\beta + \alpha$ für $\alpha + \beta$ eintreten. Das einigende Band ist das gemeinsame Gefühl der Unbefriedigtheit.[2]) Daß sich mit Ausdrucksmitteln des Begehrens auch Unsicherheit bekunden läßt, zeigt

[1]) E. Lerch: „Die Bedeutung der Modi im Französischen", S. 6, schlägt für den Indikativ die Bezeichnung „Objektiv", für den Konjunktiv die Bezeichnung „Subjektiv" vor. Auch H. Seeger, „Lehrbuch der neufranzösischen Syntax", S. 10, unterscheidet den Indikativ als den Modus der objektiven Darstellungsweise von dem Konjunktiv, dem Modus des subjektiven Denkens. Diese Bezeichnungen ließen sich hier nur beibehalten, wenn man unter Subjektivität seelische Aktivitas, unter Objektivität seelische Inaktivitas gegenüber einem Bewußtseinsinhalt versteht. Dann würde freilich auch der Imperativ als Subjektivus anzusprechen sein.

[2]) Sehr treffend hat K. Voßler in seiner Besprechung von E. Lerchs Arbeit über die französischen Modi im Litbl. f. germ. u. rom. Philol. 1919, Spalte 246—251, den psychischen Zusammenhang des Konj. des Begehrens mit dem der Unsicherheit gekennzeichnet. Nachdem er darauf hingewiesen, daß der Spielraum der Bedeutungsfunktionen des französischen Konjunktivs ein so weiter sei, daß er sich mit einem einheitlichen Begriffe kaum mehr umspannen lasse und es daher klug von Lerch gewesen sei, die Aufstellung einer Einheitsdefinition zu vermeiden und sich damit zu begnügen, in dem Konj. des Begehrens und dem der Unsicherheit zwei Grenzbegriffe bestimmt und bald diesem bald jenem die Erklärung der Einzelfälle zugewiesen zu haben, fährt er fort: „Die obigen Ausführungen aber dürften gezeigt haben daß diese beiden Begriffe zwar unterschieden, aber nicht voneinander getrennt werden können. Sie stehen offenbar in einem Verhältnis der Gegenseitigkeit zueinander. Schlägt man den einen an, so klingt der andere mit oder gibt, als wären beide durch ein Gewölbe verbunden und überspannt, den Widerhall. Eine gewisse Einheit der Bedeutung wird man also doch wohl annehmen müssen für den französischen Konjunktiv."

sich auch bei den Modalverben „sollen", „müssen": Peter soll krank sein, muß (wohl) krank sein; Pierre doit être malade. — Das Lateinische hat nur einen Konjunktiv, der aus einer Verschmelzung von Konjunktiv und Optativ hervorgegangen, die Funktionen beider Modalformen in sich vereinigt. Der lateinische Konjunktiv ist von den romanischen Sprachen übernommen worden. Auch das Deutsche besitzt nur eine Form, einen Optativ, der zugleich als Konjunktiv gebraucht wird.

Der Imperativ gehört der Sprache des Willens an. Mit „ich will, daß du kommst", teile ich explizite mit, daß ich etwas will, während im Imperativ „komm!" sich das Wollen implizite in der Verbalform offenbart.. Eine Willensäußerung bezweckt, einen fremden Willen zu bestimmen. Es spricht also mit dem Imperativ der Willen zum Willen. Da das Wollen impulsiver Natur ist und sofortige Befriedigung heischt, die es nur im Akt der Einwilligung findet, so ist eine unmittelbare Fühlungnahme zwischen den beiden Willensträgern durch die Umstände bedingt. Daher kommt der Imperativ nur in der zweiten Person und in der ersten der Mehrzahl vor: va! allez! allons!, also bei der Anrede. Er gehört ausschließlich der äußeren Sprache an. Er dient nicht nur dem Befehl, sondern auch der freundlichen Aufforderung, dem Rate, der Warnung, der Bitte, der Drohung und vielen anderen Bekundungen, die bei all ihrer Verschiedenartigkeit doch Äußerungen ein und desselben Bestrebens sind, sich einen Andern willfährig zu machen, seine Einwilligung zu erlangen. Die Unterscheidung der Spielarten geschieht durch Sprechweise und Mimik. Da bei dem Gegenüber von Sprecher und Hörer diese Mittel stets anwendbar sind, kann die Sprache auf eine formale Unterscheidung verzichten.

Wie erklärt sich nun aber der Gebrauch des Imperativs in Fällen wie: Porte-toi bien! Deviens riche et heureux! Reposez en paix! Meurs, traître! Schon E. Lerch, „Die Bedeutung der Modi im Französischen", stellt fest, S. 4, daß hier eine auffällige Erscheinung vorliegt: „Der Imperativ kann auch von willenlosen Verben gebraucht werden, die ihrer Bedeutung nach eigentlich keinen Imperativ zulassen." Man kann in der Tat nur wünschen, nicht wollen, daß es jemand gut ergeht, daß er glücklich werde, daß er in Frieden schlummere, da die Erfüllung weder vom Willen des Sprechenden noch dem des Angeredeten abhängt. Auch erwartet man, wenn man jemandem Gutes wünscht, keinen Gegenwillen, keinen Widerstand. Anders liegt die Sache schon bei „Stirb, Ver-

räter!" Fühlt man sich Herr über Tod und Leben eines Andern, so kann man auch wollen, daß er sterbe, und man befindet sich einem Anderswollen gegenüber, das es zu brechen gilt. Weshalb nun aber der Imperativ porte-toi bien!, wenn eine Wunschäußerung vorliegt, bei welcher der Gebrauch des Konjunktivs sonst üblich ist? Man begehrt, daß jemand etwas zuteil werde, ihm beschieden sei, und der Wunsch gestaltet sich dadurch zu einer Willensbekundung, daß man seinen Willen dem Schicksal aufdrängt, ihm die Wege vorschreibt, es zugunsten des Angeredeten beschwört, qu'on conjure la destinée. Diesem Imperativus conjurativus entspricht ein „ich will, daß es dir wohlergehe". So ruft wohl auch ein Kranker, der sich gegen sein Los sträubt, aus: „Ich will wieder gesund werden! ich will nicht sterben!", so sehr er sich auch seiner Ohnmacht bewußt ist. Porte-toi bien! entspringt einem stärkeren Impulse als que tu te portes bien!

Da der Imperativ der Sprache des Willens angehört, wird man sich fragen müssen, ob sich nicht auch in den beiden anderen Modi besondere Seelenvermögen aussprechen. Beim Konjunktiv ist dies sicher der Fall. Jedes Begehren, ob nun Begehren + Unsicherheit oder Unsicherheit + Begehren, ist mit einer Vorstellung des Begehrten verknüpft. Wonach es Einen verlangt, besitzt man schon in der Einbildung. Dann sind Begehren und Zweifel seelische Erlebnisse. Man befindet sich also im Bereich des Phantasiedenkens und der Konjunktiv wäre demnach den Ausdrucksmitteln dieses beizuzählen. Auch der Denkakt als solcher zeigt dies. Denn der Konjunktivdenkakt ist verweilend, ausschauend, unabgeschlossen, also gleicher Art, wie der Imperfektdenkakt. C. Ayer in seiner Grammaire comparée de la langue française, 1885, S. 478, sagt vom Subjonctif: „Le subjonctif présente une action, non comme un fait réel, mais comme une simple idée; c'est le mode de la conception, c'est-à-dire de l'idéal ou du possible, par opposition à l'indicatif, qui est le mode de la perception, c'est-à-dire du réel ou du positif." Wenn hier die logische Grammatik die Aktionssphäre des Konjunktivs in das Gebiet des Idealen und des Möglichen verlegt, so stellt sie genau dasselbe fest, was sich auch aus der psychologischen Betrachtung ergibt, daß eben der Konjunktiv der Sprache der Phantasie angehört. Wie Ayer, so urteilt auch Gröber (Grundriß I², 274): „Der französische Subjonctif ist immer nur eines Sinnes: Gegensatz des Indikativs. Wird im Indikativ Sein und Geschehen als mit äußerm oder innerm

Sinne wahrgenommenes bezeichnet (Modus der Perzeption), so im Subjonctif nicht wahrgenommenes, nur im Geiste des Redenden vorhandenes, nur vorgestelltes Sein und Geschehen (Modus der Projektion)." — Was den Indikativ angeht, so ist sein Gebrauch dagegen nicht an ein besonderes Seelenvermögen gebunden. Es bewegt sich in ihm nicht nur der Verstand, der mit Sicherem und Gegebenem, mit festen Größen, operiert, sondern auch die Phantasie, die sich in ihrer Vorstellungswelt durchaus ebenso in der Realität fühlen kann, ja fühlen muß, wenn die Vorstellung eine klare sein soll, wie die Wahrnehmung, die Perzeption, in der äußern Welt. Selbst der Wille vermag sich im Indikativ zu bekunden: „Nein, du bleibst und Peter geht nach Hause!" „Vous partirez demain, je le veux", „Tu ne tueras pas!' Während beim Imperativ der Wille sich an den Willen wendet, man Einwilligung heischt, kümmert man sich beim Sprechen im Indikativ nicht darum, ob der Angeredete will oder nicht, on passe outre, und da man so nichts sieht, was der Verwirklichung des Gewollten entgegensteht, erscheint es einem als eine Tatsache, die eintreten wird. Allein die Sprechweise gibt zu erkennen, daß es sich um eine Willensäußerung handelt.

Zum Ausdruck der Gefühle, die ein Bewußtseinsinhalt weckt, besitzt die Sprache keine besonderen Formen. Das Gefühl der Unbefriedigtheit, das dem Begehren wie auch der Ungewißheit beigesellt ist, hat, da eine bloße Begleiterscheinung, nicht den Anlaß zur Entstehung des Konjunktivs gegeben. Vom Affekt zeugen Stimme, Gesichtsausdruck, Geste und sprachlich Wortwahl und Satzbau. Es bedarf des Zusammenwirkens mehrerer, wenn nicht aller dieser Faktoren, um die nach Art und Stärke unendliche Differenziertheit der Gefühle zu kennzeichnen.

Wer frei dem inneren Antriebe folgt — sich nicht durch grammatische Vorschriften leiten läßt oder rein gewohnheitsmäßig-mechanisch die Sprache handhabt —, der läßt sich bei der Entscheidung, sei es für den Indikativ, sei es für den Konjunktiv, gefühlsmäßig bestimmen. Das Gefühl der Befriedigtheit läßt ihn zum Indikativ, das der Unbefriedigtheit zum Konjunktiv greifen. Das ausschlaggebende Moment ist also sehr subjektiver Natur. Die Folge hiervon ist, daß sich im Gebrauch der beiden Modi starkes Schwanken zeigt. Dies macht sich vor allem bemerklich, wo Befriedigtheit oder Unbefriedigtheit ihren Grund in Gewißheit oder Ungewißheit haben. Es hängt eben sehr von der Persönlichkeit, dem Grade der Bedenk-

lichkeit des Sprechenden ab, inwieweit er einem Zweifel Raum gibt und in seiner Aussage zum Ausdruck bringt. Dann läßt sich Unsicherheit auch leicht durch die bloße Sprechweise andeuten, so daß sich eine formale Kennzeichnung erübrigt. Dagegen verlangt der die Menschheit beherrschende und entzweiende Trieb des Begehrens gebieterisch seinen besonderen Ausdruck, und da er überall gleichartig in Erscheinung tritt, zeigt auch seine Äußerungsweise weitgehende Übereinstimmung.

Es ist daher auch anzunehmen, daß der Konjunktiv seinen Ursprung dem Bedürfnis nach einer Form für das Begehren verdankt. Wie diese dann auch zum Ausdruck der Unsicherheit dienen konnte, haben wir anläßlich des griechischen Konjunktivs und Optativs nachzuweisen versucht. Für die Priorität des Konjunktivs des Begehrens spricht sich auch F. Sommer aus in seiner „Vergleichenden Syntax der Schulsprachen", S. 86. Er sagt hier hinsichtlich des Optativs, man streite darüber, ob eine allgemeine Bedeutung der „Vorstellung" die ursprünglichere sei, aus der sich die wünschende, die ja dem Gebiet der „Vorstellung" an sich angehöre, als Unterabteilung bzw. Abzweigung entwickelt habe, oder ob die farblosere Verwendung in der wünschenden wurzle. Zugunsten der letzteren Auffassung spräche aber neben historischen Momenten die Erwägung, daß die Bedeutungsentwicklung der Wörter wie der Formen sich vom Konkreteren zum Abstrakten, nicht umgekehrt zu bewegen pflege, und daß man dem primitiven Sprachbewußtsein des unkultivierten, vor allem aber des unliterarischen Menschen eher die Ausbildung einer Form für den Wunsch als für die blutleeren Begriffe der „Vorstellung" oder „Unsicherheit" und dergl. zuschreiben möchte.

Modalität im Französischen.

Die französischen Modi seien in der Reihenfolge 1. Imperativ 2. Konjunktiv: a) des Begehrens, b) der Ungewißheit, [3. Indikativ] behandelt. Tempora in modaler Funktion werden bei Gelegenheit besprochen. Diese Folge ergibt sich, wenn man den Stärkegrad der Modalität berücksichtigt. Beim Imperativ ist die seelische Spannung am größten, der innere Antrieb am kräftigsten, da es darauf ankommt, sich einem fremden Willen aufzudrängen, ihn gefügig zu machen. Die Intensität ist natürlich verschieden je nach dem Mittel, zu dem man greift, ob zum Befehl

oder zur Aufforderung, zur Bitte, zum Rat usw. und je nach dem Widerstand, den man findet oder erwartet. Entschieden modal ist auch der begehrende Denkakt in allen seinen Abstufungen seelischer Erregung von brennender Gier bis zum leisen Wunsch. Weniger ausgeprägt ist die Modalität bei Ungewißheit. Sie ist auch, wie wir gesehen haben, hier weniger konstant. Unsicherheit kann peinigen, sie kann aber auch gleichgültig lassen. Der Indikativ endlich stellt den Nullpunkt der Modalität dar: Dans l'indicatif le sujet s'efface, avec le subjonctif il devient visible.

I. Der Imperativ.

Über den Imperativ ist nur weniges dem schon Gesagten hinzuzufügen. Treibt man sich selbst zu einem Tun oder Unterlassen an, dann spricht man zu sich wie zu einem Andern, man fühlt sich seinem eigenen Ich gegenüber: „Jetzt aber an die Arbeit und unterlaß eine Stunde das Rauchen!" Im Selbstgespräch gebraucht man auch die 1. Pers. Pluralis. Dann fühlt man sich in Gesellschaft mit sich selbst. Mit einem „Allons le voir!", „Voyons s'il est chez lui!", „Rentrons, il est temps!" gibt man sich selbst eine Direktive, oder was auf dasselbe hinauskommt, man faßt einen Entschluß. Diesem Imperativ des Selbstgesprächs entstammen die interjektionalen „allons!", „voyons!"

Die Imperative einiger Verben haben im Französischen und in anderen romanischen Sprachen eine Konjunktivform: Sois! afz. soies, soyons! soyez! Aie! afz. aies, ayons! ayez! Sache! afz. saches, sachons! sachez! Veuille! afz. veuilles, veuillez! afz. oiez! voiez provz. auiatz! veiatz! Lerch l. c. S. 4 möchte den Grund darin sehen, daß diese Verben „willenlos" sind. Nun ist dies aber nicht durchweg der Fall. Was zunächst „sein" und „haben" angeht, so drücken sie in Verbindung mit einem Nomen häufig, ja wohl überwiegend, ein „willenhaltiges" Sein oder Tun aus: être prudent, poli, reconnaissant, généreux, laborieux, être sur ses gardes usw.; avoir patience, soin, la bonté, avoir l'œil à usw. Daher sind auch soyez prudent, laborieux, sur vos gardes! Ayez soin, la bonté! usw. wirkliche Imperative des Befehls, der Mahnung, des Rats, der Bitte, alles Äußerungen, in denen der Wille sich an den Willen wendet. Dagegen läßt sich nur wünschen, nicht wollen, daß Jemand gesund, glücklich, gewiß sei, daß ihm etwas beschieden werde, daß er Erfolg habe, daß er etwas bekomme: Soyez heureux, le bien venu!

Ayez bonne chance, de bonnes nouvelles! Es liegt hier der Imperativus conjurativus vor. Auch savoir, ouïr, voir sind Willensakte, wenn sie den Sinn haben „in Erfahrung bringen, Kenntnis von etwas nehmen", „écouter", „regarder". So ist also bei den Imperativen aller dieser Verben die Auffassung bald imperativisch, bald optativ. In dieser Tatsache wird es wohl begründet sein, daß diese Imperative in den romanischen Sprachen teils Konjunktiv-, teils Imperativformen aufweisen. Es kann, sei es die wünschende oder die befehlende Verwendung, für ihre Bildung bestimmend gewesen sein. — Im Konjunktiv veuille! veuillez, das eine höfliche Bitte einleitet, spricht sich aus, daß man dem Willen des Angeredeten keinen Zwang antun will. — Pouvoir hat keinen Imperativ und kann auch begrifflich keinen haben. Die vielfach, so auch noch von G. Rohlfs, Arch. Roman. VI, 117, angeführten puisse! puissiez! existieren nicht. Es gibt nur die Konjunktive puisses-tu, puissiez-vous.

II. Der Konjunktiv.

Der Imperativ, mit dem sich ein Willensimpuls auslöst, ein déclenchement de la volonté stattfindet, ist ein Augenblicksdenkakt. Dagegen sind die seelischen Regungen, denen der Konjunktiv Ausdruck gibt, zuständlich-dauernder Art. Begehren und Unsicherheit haben einen Anfang und einen Verlauf, sie erwachen, herrschen nehmen an Stärke zu und ab. Dem Konjunktivdenkakt fehlt aber das abschließende, erlösende Moment, da mit der Erfüllung des Begehrens, mit dem Aufhören der Unsicherheit, sobald sich Unbefriedigtheit in Befriedigtheit wandelt, der Indikativ in seine Rechte tritt.

A. Konjunktiv des Begehrens.

a) Konjunktiv des Begehrens + Sicherheit. Es handelt sich hier um den Conjunctivus imperativus: „Qu'il vienne!" „Er komme, er soll kommen!" Dieser spricht wie der Imperativ Befehl, Verbot, Aufforderung, Warnung, Bitte usw. aus. Mit dem Imperativ teilt er die Zuversicht und setzt ebenfalls einen Angeredeten voraus. Weshalb dann aber der Konjunktiv, die Ausdrucksform des Begehrens? Dem Conjunctivus imperativus fehlt ein wesentliches Merkmal des Imperativdenkakts: die unmittelbare Fühlungnahme mit dem, von dem man etwas will. Ist dieser nicht anwesend, so bedarf es einer Mittelsperson, an die sich die Aussage

richtet, um ihm das Gewollte zu bekunden. Daher vermag sich der Wille nicht dem Willen aufzudrängen, um eine sofortige Entscheidung herbeizuführen, so daß sich der Sprechende im Seelenzustand der Erwartung, der sicheren Erwartung, daß seiner Willensäußerung Folge geleistet wird, befindet: „Va-t'en!" (= willst du wohl gehen!) et que Pierre vienne! (nun geschieht es bald!?).

Es wird der Conjunctivus imperativus aber auch gebraucht, wenn der, von dem man etwas will, anwesend ist und der Befehl unvermittelt erfolgt. In diesem Falle bleibt aber der Wille des Angeredeten unberücksichtigt, man heischt nicht Einwilligung, sondern gibt nur dem eigenen Wollen Ausdruck. Es geschieht dies im besonderen, wenn man jemand in der 3. Person anredet. Dann spricht man gleichsam an ihm vorbei, man erkennt ihm keinen eigenen Willen zu, man herrscht ihn an: „Qu'il sorte! qu'il me laisse seul!" Dann auch, wenn man sich an eine unbestimmte Gesamtheit wendet: „Que tout le monde s'en aille! que personne ne reste! qu'on me laisse seul!" Mit der Menge fehlt Einem der persönliche Kontakt. Deshalb findet sich der Conjunctivus imperativus auch in passivischer Ausdrucksweise: „Que l'argent lui soit rendu!" = qu'on lui rende l'argent. Auffälliger mag es erscheinen, daß dieser Konjunktiv auch in der 2. Person vorkommt, also bei engster Fühlung zwischen Sprechendem und Angeredetem. Neben „Va-t'en, mais reviens avant la nuit! findet sich „Va-t'en, mais que tu reviennes avant la nuit!' „Aber daß du mir vor der Nacht zurückkommst!" So auch im Altlateinischen „Taceas, me spectes!" Plautus, s. F. Sommer l. c. S. 83. Doch liegt hier derselbe Grund vor. Die Aussage „que tu reviennes avant la nuit!" ist eine Vorschrift, Mahnung, Drohung, die sich nicht um den Willen des Angeredeten kümmert, man verfügt selbstherrlich über sein Tun und Verhalten.

Psychologisch eigenartig ist der Conjunctivus imperativus in der 1. Person Sing. Hier lassen nur Fälle wie: „Que je n'entende plus parler de lui!" Que je ne sois dérangé par personne!" „Que je touche d'abord mon argent!" „Que je ne te voie jamais verser une larme!", wo eine Forderung an andere gestellt wird, die auch in der Form „qu'on ne me parle plus de lui!" „qu'on me donne d'abord mon argent!" „que personne ne me dérange!" „que tu ne verses jamais une larme" erfolgen könnte, die bisherigen Deutungen zu. Nun fordert man aber auf diese Weise auch sich selbst auf, etwas zu tun oder zu unterlassen: „Mais que je ne vous dérange pas!" „Que je lui dise un mot!" „Que je m'excuse d'abord!" „Que je vous

donne un bon conseil!" „Que je m'explique avec vous!" Hier bekundet sich zweierlei. Zunächst eine Entschließung in der Art des schon besprochenen „ne le dérangeons pas!" „Disons-lui un petit mot!" „Excusons-nous d'abord!" Während der Imperativsatz aber nur das Moment der Entschließung aufweist, spricht sich im Konjunktivsatz dazu noch ein Begehren, eine Bitte, ein Wunsch aus. Man macht die Ausführung des Entschlusses abhängig vom Willen des Angeredeten, man bittet ihn zuzulassen, zu gestatten, was man zu tun beabsichtigt. „Que je ne te dérange pas!" vereinigt also in sich „ich will nicht stören" und „laß dich bitte nicht stören!" „Que je lui dise un mot!" „ich will ihm etwas sagen" und „bitte, laß mich ihm etwas sagen!"[1]) Die formale Grammatik würde wahrscheinlich annehmen, daß hier eine Ellipse vorliege, der Ausfall eines Verbums des Erlaubens: „Permettez, souffrez que je lui dise un mot!" Doch abgesehen davon, daß eine solche Ergänzung nicht überall möglich ist — so nicht bei „Que je ne vous dérange pas!" — käme auf diese Weise das Moment der Entschließung nicht mehr zum Ausdruck. —

b) Der Konjunktiv des Begehrens + Unsicherheit. Conjunctivus optativus. Es läßt sich nur wünschen, daß etwas sei oder geschehe, nicht wollen, wenn man sich bewußt ist, daß die Verwirklichung des Begehrten von Faktoren abhängt, auf die der eigene Wille nicht einzuwirken vermag. Eine Wunschäußerung schließt immer ein Bekenntnis der Ohnmacht in sich. Durch dieses Merkmal unterscheidet sich der Conjunctivus optativus vom Imperativus conjurativus, bei dem man sich gegen das Schicksal aufbäumt.

„Oh, qu'il vienne!" „Oh qu'il vînt!"[2])

„Oh, qu'il vienne!" sagen die Grammatiker, sei ein realer; „oh, qu'il vînt!" ein irrealer Wunschsatz. Der Konj. Präs. stelle den Wunsch als erfüllbar, der Konj. Imperf. als unerfüllbar hin. Richtiger sagt

[1]) In seinem gehaltvollen Werke: „La oración y sus partes" Madrid 1920, teilt R. Lenz mit, daß die chilenische Indianersprache, das Mapucho, eine Verbalform besitzt, die als 1. Person Sing. des Imperativs angesehen wird, und die la resolución o el deseo de la persona que habla ausdrückt. Sie scheint also genau dieselben Funktionen zu haben, wie der französische Conjunctivus imperativus in der 1. Person Sing.

[2]) Der Typus „oh, qu'il vînt", ist im Neufranzösischen nicht mehr gebräuchlich. Auch im älteren Französisch ist er ziemlich selten, s. J. Haas, „Französische Syntax", S. 423; F. Brunot, „Histoire de la langue française" 1, S. 248 und „La Pensée et la langue" S. 573. Doch

nach Lerchs Vorgang F. Strohmeyer, „Französische Schulgrammatik", § 175: „Der Konj. Präs. bezeichnet einen Wunsch, dessen Erfüllung wahrscheinlich, der Konj. Imperf. einen solchen, dessen Erfüllung weniger wahrscheinlich erscheint."

Psychologisch ist der Unterschied der, daß sich mit „Oh, qu'il vienne!" Begehren + Sicherheit, mit „Oh, qu'il vînt!" Begehren + Unsicherheit bekundet. Ersteres, der Conjunctivus imperativus, ist keine Wunsch-, sondern eine Willensäußerung: „Oh, er soll kommen!" Er gehört, wie der Imperativ, ausschließlich der äußeren Sprache an, der der Mitteilung. In der Intonation des „Oh" gibt sich hier Freude, Schmerz, Überraschung, Enttäuschung, Unruhe, Gleichgültigkeit zu erkennen, während in „Oh, qu'il vînt!", das ein Seelenschrei ist, die Interjektion die Ausdrucksträgerin sehnlichen Verlangens ist.

Als Conjunctivus optativus sehen wir daher nur „Oh, qu'il vînt!", „Oh, qu'il fût venu!" an.

Oh, qu'il vînt!

Mit „Oh, qu'il vînt!" begehrt man etwas für die Gegenwart oder die Zukunft: „Oh, qu'il vînt aujourd'hui ou demain!" „Oh, qu'il fût ici!" „Oh, wäre er doch hier!" „Utinam veniret!" Dtsch. „doch", lat. „nam" zeigen an, daß sich der Sprechende bewußt ist, daß Umstände vorliegen, die die Erfüllung des von ihm Begehrten erschweren oder unmöglich machen.

Weshalb nun aber die Zeitform der Vergangenheit, da man doch etwas für die Gegenwart oder die Zukunft wünscht? Auch der Wunschakt gehört der Gegenwart an. Wenn A ausruft: „Oh, qu'il vînt!", stellt B fest: „il désire (nicht il désirait) qu'il vienne!" Von Lerch l. c. S. 18 ff. wird diesem Imperfekt eine symbolische Bedeutung beigelegt: „Die Vergangenheit wird metaphorisch zum Ausdruck der Nichtwirklichkeit oder der Unwahrscheinlichkeit gebraucht. K. Voßler, Logos VIII, S. 283, stimmt Lerch bei und deutet gleichzeitig die Symbolik: „Was nun aber der Begriff der Vergangenheit

---

hat sich in der üblichen Wendung plût à Dieu, au ciel que (Pierre vînt)! ein wünschender Konj. Impf. bis heute erhalten. Über andere Ausdrucksweisen des „irrealen" Wunsches: Oh, s'il pouvait venir! Oh, que ne vient-il? s. Brunot, P. et L., S. 555; H. Soltmann, „Syntax der Modi im modernen Französisch", S. 29—31. Die Beispiele, die letzterer für wünschenden Konj. Impf. beibringt: „Que la faute retombât sur la destinée!", „Que seulement Darras réussît à empêcher ce déshonorant mariage!" (Bourget) sind aus „Erlebter Rede" entnommen und daher in die Vergangenheit transponierte que la faute retombe, que seulement Darras réussisse direkter Rede.

mit dem der Unwahrscheinlichkeit, oder gar mit der Unsicherheit des Sprechenden zu tun hat, ist logisch gar nicht auszumachen und auch von Lerch nicht gezeigt worden. Wohl aber kennen wir alle aus tausendfach schmerzlicher Erfahrung das seelische Moment, das beide aufs engste verknüpft. Es ist unsere Ungeduld, es ist die Gespanntheit unseres Wunsches, die ganz und gar auf die Zukunft zielend nur von dieser die eigene Erlösung, d. h. die Erfüllung mit Wirklichkeit haben will. Nur in der Perspektive des Ungeduldigen kann daher die Nicht-Zukunft, nämlich die Vergangenheit, zum Reiche des Wesenlosen, Unwirklichen und Unwahrscheinlichen, die Zukunft aber zu dem der Wirklichkeit werden. An und für sich betrachtet ist ja nichts so wahrscheinlich und sicher wie das Vergangene, so sicher wie der Tod. Im Affekt der Ungeduld jedoch kehrt das Verhältnis sich um: die Vergangenheit wird zum Bilde und Symbol des Unsicheren und Unwahrscheinlichen."

Auch Voßler greift zur Psychologie, wenn die Logik versagt. Und seine Darlegungen leuchten ein. Für den Begehrenden ist die Zukunft, von der er Befriedigung seiner Wünsche erwartet und die er in seiner Phantasie vorwegnimmt, die Stätte des Positiven, während die Vergangenheit, in der alle seine Unbefriedigtheit wurzelt, ihm nur negative Seiten hervorkehrt, Nicht-Verwirklichung, Nicht-Haben und Nicht-Sein, Irrealität. Bekanntlich ändert sich die Einschätzung, wenn die Zeit des gespannten Wünschens vorüber ist. Dann dreht man der Zukunft, die Einem nicht viel Gutes mehr verspricht, den Rücken und blickt zurück in die Vergangenheit und nur diese bietet Einem jetzt sichere Werte. Dem laudator temporis acti ist die Vergangenheit der Inbegriff der Realität.

Wenn ich mich trotzdem nicht dazu entschließen kann, der Deutung Voßlers beizutreten, so liegen hierfür verschiedene Gründe vor. Zunächst scheint mir die Symbolik „Vergangenheit für Nichtwirklichkeit" zu abstrakt, um sprachlicher Verständigung dienen zu können. Weiterhin stelle ich fest, daß die Verwendung von „Oh, qu'il vînt!" nicht allein auf den Ausdruck eines „irrealen" Wunsches der Gegenwart eingeschränkt ist. Wenn man die Aussage „Oh, qu'il vienne! je ne le crains pas!" „Oh, er soll nur kommen! ich fürchte ihn nicht" in Erlebte Rede überträgt, so ergibt sich „Oh, qu'il vînt! il ne le craignait pas", „Oh, er sollte nur kommen! er fürchtete ihn nicht." Hier ist also „Oh, qu'il vînt!" ein in die Vergangenheit transponierter Conjunctivus imperativus. Als Optativ der direkten Rede bleibt dagegen „Oh, qu'il vînt!" auch in der E. R., obwohl hier „Oh,

qu'il fût venu!" zu erwarten wäre. „Oh, qu'il vînt bientôt! il me tarde de le voir!" „Oh, daß er doch bald käme! ich sehne mich so danach, ihn zu sehen" wird zu „Oh, qu'il vînt bientôt! il lui tardait de le voir!" „Oh, daß er bald käme! er sehnte sich so danach, ihn zu sehen." In der E. R. hat demnach das Imperfekt des „Oh, qu'il vînt!" eine temporale Funktion. Es verlegt den Wunschakt in die Vergangenheit und dient nicht mehr zur Kennzeichnung der „Irrealität" des Wunsches, die in der E. R. überhaupt keinen Ausdruck findet.[1]) Als ein Wunsch dans le passé ist auch qu'il vînt in „je désirais qu'il vînt" gegenüber qu'il vienne in „je désire qu'il vienne" anzusehen, wenn man annimmt, daß das abhängige Satzglied ursprünglich ein unabhängiger Ausrufsatz gewesen ist: Ich wünschte das: er käme, je désirais: qu'il vînt! Daß nun aber qu'il vînt! Gegensätzliches in sich vereinigen könnte, daß es als Gegenwartswunsch einen „irrealen", als Vergangenheitswunsch einen „realen" Wunsch ausdrücken sollte, daß es bald temporal bald symbolisch aufzufassen sei, erscheint mir ausgeschlossen.

Dann — und dies ist der wesentliche Grund — handelt es sich bei „oh, qu'il vînt!" nicht um einen Denkakt des Verstandes und eine Gedankenmitteilung. Die Sprache als Mittel zum Zweck, als Arsenal von Zeichen, seien sie nun symbolisch oder nicht, kommt daher hier überhaupt nicht in Frage. Der implizite Wunsch und Ausruf „Oh, qu'il vînt!" ist Träger eines seelischen Erlebens und er will, wenn an einen Hörer gerichtet, diesen zum Miterleben veranlassen. Die Ausdrucksweise ist in Übereinstimmung mit dem, was man erlebt, geprägt, l'expression est calquée sur le sentiment. Was in der Seele ein Vorgang ist, spiegelt sich auch in der Sprache als ein Vorgang wider. Bevor wir diese allgemeine Tatsache in unserm besondern Falle nachweisen, sei Einiges vorausgeschickt.

---

[1]) Belege für Conj. Impf. in optativer Funktion in „Erlebter Rede": „La maladie, la mauvaise bronchite qui la minait avant, pendant ces deux semaines faisait d'effrayants progrès. Elle se sentait faible, usée par cette toux sèche et perpétuelle. Qu'il revînt vite! Mais courageuse, elle dominait son angoisse." P. et V. Margueritte: Tronçons de glaive, S. 408. — „Pierre regarda Marie, et son trouble grandit encore à la voir si misérable, dans son chariot, si éperdument implorante, élancée vers Notre-Dame de Lourdes, qui donnait la vie. Ah! qu'elle fût donc sauvée, au prix même de sa damnation à lui!" Zola: Lourdes. S. 401. — „Il prit le parti de s'en aller doucement, sans faire de bruit. Puisqu'on ne l'avait pas vu, on ne saurait pas qu'il avait fermé les yeux. Ah! les chers enfants, qu'ils cédassent donc à la flamme de leur jeunesse, en se rejoignant ainsi sous le ciel libre malgré les défenses." Zola: Travail, S. 375.

„Oh, qu'il vînt!" ist keine vereinzelte Erscheinung. Im Deutschen wird in explicite-Wunschsätzen wie „ich wollte, wünschte, er käme" „ich wollte, ich wäre wieder jung" „ich möchte den Herrn sprechen" „ich möchte schon, aber ich kann nicht" die Unsicherheit eines gegenwärtigen Begehrens durch die Vergangenheitsform des Verbums gekennzeichnet. „Wollte" schwächt hierbei seine Bedeutung zu „wünschte" ab. Auch in der begehrenden Frage findet sich der Konj. Impf.: „Dürfte ich Sie um Feuer bitten?" „Könntest du mir vielleicht hundert Mark borgen?" „Hätten Sie wohl die Freundlichkeit — —?" „Wären Sie wohl so gut — —?" Das Französische gebraucht hier den Konditional, der, wie dtsch. „würde + Infinitiv", gleichfalls eine Form der Vergangenheit, le futur dans le passé, ist: „Je voudrais qu'il vînt" „Auriez-vous la bonté — —?" „Pourriez-vous me donner un peu de feu?"

Auch in diesem weitern Zusammenhang betrachtet bleibt „Oh, qu'il vînt!" zunächst dunkel. Es hat sich nur die Zahl der Fälle vermehrt, die einer logischen Deutung trotzen. Und doch muß man angesichts der großen Verbreitung der Erscheinung, auch über das Gebiet des Französischen und des Deutschen hinaus, von vornherein annehmen, daß das Verfahren sich dem sprachgestaltenden Geiste mit einer gewissen Notwendigkeit aufdrängt.

Nun ist aber, worauf schon in der Einleitung hingewiesen worden ist, der Verstand nicht die einzige Instanz der Rechtsprechung. Vor seinen Richtertisch gehört nur, was auch vom Verstande geschaffen ist. Handelt es sich um Schöpfungen der Phantasie, so muß man sie aus der Denkweise dieser heraus zu verstehen versuchen. Alle abstrakten Kriterien und Beurteilungen scheiden dann natürlich aus. Nur der Verstand wertet mit Maßstäben wie Wirklichkeit und Unwirklichkeit, Wahrscheinlichkeit und Unwahrscheinlichkeit, Möglichkeit und Unmöglichkeit. Die Phantasie stellt sich etwas vor, sie erlebt den Gedanken als Vorgang.

Auf der Überzeugung, daß die Phantasie als sprachgestaltender Faktor auch in der Syntax eine Rolle spiele, sind schon meine früheren Untersuchungen gegründet gewesen. („Passé défini, Imparfait, Passé indéfini. Eine sprachlich-psychologische Studie", 1914; „Die Erlebte Rede", 1921). Auch hier handelte es sich um sprachliche Tatsachen, die der verstandesmäßigen Erklärung Schwierigkeiten bereiteten. Durch Heranziehung der Vorstellungskraft wurde die Deutung ermöglicht. Das Imparfait stellte sich als ein Denkakt der Phantasie heraus gegenüber dem Defini, dem Verstandesdenkakt.

Von der „Erlebten Rede“ wurde nachgewiesen, daß sie eine Schöpfung der dichterischen Einbildungskraft sei. Da der Schriftsteller seine eigenen Fiktionen erlebt, er den Geschehnissen, die er mitteilt, selbst beiwohnt, so sieht er die Personen seiner Erzählung nicht nur handeln, er hört auch ihre Rede. Und was er hört ist für ihn ein Erlebnis genau so wie das, was er schaut, und er berichtet es in der Form der ersten Impression als etwas gleichzeitig mit den andern Vorgängen Erlebtes.

Im Falle „Oh, qu'il vînt!“ bedarf es nun keiner weiteren Nachforschung, ob etwa die Phantasie im Spiele sei. Ihre Betätigung ist hier a priori gesichert. Es gibt kein Begehren ohne Vorstellung des Begehrten und auch keine Vorstellungsbildung ohne das Begehren, sich etwas vorzustellen. So befinden wir uns hier im ureigenen Bereich des Phantasiedenkens.

Wie läßt sich nun das was bei Begehren + Unsicherheit sich in der Seele abspielt, durch einen sprachlichen Vorgang abbilden, durch etwas, was in der Sprache geschieht, kennzeichnen?

Betrachten wir die Artung des Begehrens etwas näher. In der Außenwelt greift man nach dem was man zu haben wünscht. Die Seele strebt und sehnt sich danach durch Raum und Zeit. Begehren ist eine innere Ausschau nach etwas, das man erreichen möchte. Ohne Perspektive, kein Begehren. Wie innig beide gepaart sind, mag man daraus ersehen, daß auch bei äußerm Fernblick, wenn das Auge von einer Bergeshöhe in die Weite schweift, sich das Gefühl der Sehnsucht leicht beigesellt. Zum fernen Mond steigt die Liebesklage, und jenseits der Sterne sucht man das verlorene Paradies. Von diesem Zusammenhang zeugt auch die Sprache in zahlreichen, dem Phantasiedenken entstammenden Wörtern und Wendungen. Man hat „Absichten“ und „Aussichten“, man hat etwas „im Auge“, man hat ein „Auge“ auf etwas geworfen; on a des „vues“ sur qch., qch. „en perspective“.

Wer mit dem äußern oder innern Blick nach etwas ausschaut, das er erreichen möchte, der schätzt den Abstand. Die Katze auf dem Sprung hat das Distanzgefühl in sich. Das Ziel erscheint Einem leicht erreichbar und nahe, oder nur vielleicht erreichbar und weiter abgelegen, oder schwer erreichbar und fern, oder unerreichbar und jenseits der Sehweite. Nur der Verstand beurteilt die Erfüllung eines Wunsches als wahrscheinlich oder unwahrscheinlich, als möglich oder unmöglich. Die ausschauende Phantasie legt den Maßstab der Entfernung an. Ob diese groß oder klein erscheint,

hängt von den Hindernissen ab, die der Befriedigung entgegenstehen. So dünkt einem Wanderer der Ort, dem er zustrebt, bald nah bald fern je nach der Beschaffenheit des Weges, der hinführt.

Das Begehren zielt also auf etwas und schätzt die Erreichbarkeit ab. Es zielt aber auch durch die Zeit, auf die Zukunft, sagt Voßler. In der Tat begehrt man, wenn es sich um ein Geschehen handelt, immer Zukünftiges, auch mit „oh, qu'il vînt aussitôt!" Zuständliches läßt sich aber auch für die Gegenwart wünschen: „Oh, qu'il fût ici!" „Oh wäre er doch hier!" In diesem Fall schaut die Phantasie nicht aus, sie schaut um sich. (Ein Conj. imperativus „Oh, qu'il soit ici!" „Oh, daß er hier sei!" kommt nicht vor, da man wohl wünschen, nicht aber wollen kann, daß etwas schon vorhanden, da sei).

Es ist nun die Frage, wie sich die seelische Regung von Begehren + Unsicherheit in der Sprache, in „Oh, qu'il vînt!" abspiegelt. Was zum Ausdruck gebracht werden muß, ist die Wunschperspektive. Sie ist, wie wir gesehen haben, doppelt begrenzt. Zeitlich: „Oh, qu'il vînt aussitôt, demain!" und räumlich, da in dem Maße, wie einem der Wunsch erfüllbar dünkt, man den Eindruck hat, daß das Ziel näher oder ferner liegt. „Oh, qu'il vienne demain!" und „Oh, qu'il vînt demain!" haben den zeitlichen Endpunkt gemeinsam. Es wird daher durch den Gebrauch des Imperfekts die zweite Distanz gekennzeichnet. Die Phantasie bewegt sich in der Zeit, die für sie räumliche Eigenschaften aufweist, gleichwie im Raume. So weicht man in die Vergangenheit zurück, man wünscht aus dieser heraus und vergrößert so den Abstand bis demain. Der seelische Vorgang, der zur Bildung von „Oh, qu'il vînt!" geführt hat, läßt sich, wenn man ihn in die Außenwelt überträgt, mit dem Verfahren des Künstlers vergleichen, der vor seinem Bilde zurücktritt, um einen Fernblick zu gewinnen. Begehrt man etwas für die Gegenwart „Oh, qu'il fût ici maintenant!", so fällt die zeitliche Perspektive fort und die des Begehrens wird allein, durch Zurückverlegung des Standorts der Ausschau, zum Ausdruck gebracht.

Der explicite Wunsch „ich wollte, wünschte, er käme!" „je voudrais qu'il vînt!" ist die Mitteilungsform des Begehrens „käme er doch!" „oh, qu'il vînt!" Letzteres ist ein Wunschakt dans le passé. Es kann daher auch die Aussage nur „ich wollte, wünschte" sein. Obgleich hiermit die Feststellung einer inneren Tatsache erfolgt, befinden wir uns doch noch auf der Grenze von Phantasie- und Verstandesdenken, denn „ich wollte, wünschte, möchte" konstatieren

nicht nur, daß man begehrt, sie sind auch noch Träger des Begehrens. Es zeigt dies besonders deutlich der französische Konditional „je voudrais qu'il vînt", in dem die Zielstrebigkeit in der Gedankenbewegung aus der Vergangenheit in die Zukunft hervortritt. — Bei der begehrenden Frage „dürfte ich Sie um Feuer bitten?" handelt es sich um den Konjunktiv der Unsicherheit + Begehren. Der Fall sei daher späterer Besprechnng vorbehalten.

Oh, qu'il fût venu!

Die Wünsche mit dem Imperfekt sind prospektiv, die mit dem Plusquamperfekt retrospektiv. Rückschauend aus der Vergangenheit: „Oh, qu'il m'eût dit un mot avant son départ!" aus der Gegenwart: „Oh, que tu eusses entendu ce qu'il me promet!" oder aus der Zukunft: „Oh, qu'il fût arrivé (qu'il arrivât) avant que je parte!" Die präsentische Funktion des wünschenden Imperfekts hat zur Folge, daß man auch wo einfache Vergangenheit vorliegt, zu der Zeitform der Vorvergangenheit greift, s. Lerch l. c. S. 21. — „Oh, que Pierre fût venu hier!" „Oh, qu'il fût ici!" sind nur optativ, wenn der Sprechende nicht weiß, ob Peter gekommen ist oder da ist. Weiß er, daß es nicht der Fall ist, so liegt ein Ausdruck des Bedauerns vor in der Form einer Wunschäußerung: „Oh, daß er doch gekommen wäre!" = „Wie schade, daß er nicht gekommen ist!"

Conj. imperativus und optativus in formelhaften Wendungen.

In Ausrufen wie „Que je meure, que je sois pendu, damné, si je manque à ma parole!" „Dieu m'en garde!" „M'en préserve le Ciel!" „Le diable t'emporte!" „Que Dieu vous assiste!" „Dieu vous bénisse!" „Maudit soit qui . . . !" „Vive le roi!" „Périsse le traître!" „Vivat, floreat, crescat!" usw. begehrt man, daß Einem selbst oder einem Anderen etwas durch höhere Gewalten beschieden sei. Es liegt also eine Willensäußerung vor wie die des Imperativus conjurativus. Bekundungen des Willens sind auch die deutschen Entsprechungen: „Ich will des Todes sein!" „Gott soll mich strafen, soll mich davor bewahren!" „Der Teufel soll dich holen!" „Hoch soll er leben!" „Tod dem Verräter!" usw. Heischender Natur sind auch Redeweisen wie „Qu'à cela ne tienne!" „Das soll kein Hindernis sein!" „Que cela ne vous empêche!" „Das soll dich nicht davon abhalten!" „Comprenne qui pourra!" „Das soll mal Einer verstehen" „Vienne un joli visage, et tout est oublié" „Es soll nur

mal eine hübsche Fratze kommen . . .!" Aufforderungen sind „Qui m'aime me suive!" „Sauve qui peut!"

Auch hier hat allein der Konj. Impf. einen optativen Sinn: „Plût à Dieu, au ciel que . . . !" „Fussions-nous hors de danger!" „Wären wir doch außer Gefahr!" „Fût-il ici!"

Konjunktiv mit und ohne que.

Bis ins 17. Jahrhundert hinein findet sich der Konjunktiv des Begehrens mit und ohne que, wie ja auch im Deutschen „daß" und im Lateinischen „ut" fehlen können. Im Neufranzösischen ist die Setzung von que Regel geworden.

In diesem que, welches auch die von Verben des Begehrens, des Sagens, Denkens, Wahrnehmens und der Gemütserregung abhängigen Sätze einleitet, wird man lat. quid? zu sehen haben. Auch quia (qui, qua), quare, quomodo (como), die spätlateinisch und romanisch in gleicher Funktion auftreten, sind Fragewörter. Man hat ihre Verwendung als Konjunktion daraus erklärt, daß der Antwortende das Fragewort wiederholte: „Was begehrst Du?" „Was?! es sterbe der Verräter!" Doch liegt ein innerlicher Vorgang zugrunde. Man versetze sich in die Seele eines Begehrenden. Ein Kind tritt vor ein Schaufenster voller Spielsachen. Was es zuerst erblickt, eine große Puppe, weckt seinen Wunsch und es ruft aus: „Die Puppe!" Dann erst erkennt es die Mannigfaltigkeit des Gebotenen. Und nun fragt es sich „was?" und es entscheidet sich mit einem „das!" Zwischen „was?" und „das!" spielt sich das ganze Wunscherleben ab. Wie kommen nun diese drei aufeinanderfolgenden psychologischen Momente sprachlich zum Ausdrucke? Dem Rufe: „Die Puppe!" entsprechen Äußerungen wie „Malheur aux vaincus!" „Périsse le traître!" „Grand bien vous fasse!" Es sind Schreie des Begehrens, ganz impulsiver, interjektionaler Art. Von dem starken Affekt zeugt auch die Satzbildung. In „Que le traître périsse!" bekundet sich dagegen eine Wahl zwischen Möglichkeiten. Die Reflexion kommt hinzu und der Affekt ist abgeschwächt. Deutsches „daß der Verräter sterbe!" endlich stellt das dritte Stadium dar. Die Entscheidung ist erfolgt und mit dem Demonstrativ weist man auf das Gewählte hin.

Daß der Wunsch ohne Konjunktion „hol dich der Teufel!" energischer, weniger harmlos ist als der mit einer solchen „daß dich der Teufel hole!" stellt auch Lerch l. c. S. 18 fest. Die An-

sicht Kühners, daß in dem mit que, daß, ut eingeleiteten Wunsche ein Verbum des Begehrens verschwiegen sei, wird von Lerch mit Recht abgelehnt. Es handle sich vielmehr um einen Hauptsatz, und wenn eine Konjunktion vorausgehe, so komme dies daher, daß dem Sprechenden gleichzeitig mit dem Wunsch ein „ich möchte daß“ vorschwebe. Es sind nun aber „que le traître périsse!“ und „je désire que le traître périsse“ Äußerungen ganz verschiedenartiger Natur, ebenso verschieden wie „ob er wohl kommt?“ und ‚ich frage mich, bin unsicher, ob er kommt“. Aus „ob er wohl kommt?“ spricht die Ungewißheit, wie aus „oh, daß er komme!“ das Begehren. Es äußern sich hier seelische Regungen. Den explizite-Aussagen „ich wünsche daß . . .“ „ich frage mich ob . . .‘ stellen dagegen Regungen fest. Mit den Worten oder Gedanken „ich wünsche“ „ich frage mich“, mögen sie Einem auch noch so dunkel vorschweben, sondert man sich individuell ab. Man fühlt sich Anderen, die nicht Ich sind, gegenüber. Daher ist die letztere Ausdrucksweise die der Mitteilung.

Auch in que nach Verben des Sagens, des Denkens, der Wahrnehmung wird ein ursprüngliches quid? vorliegen. Die Mitteilung von Gesagtem Gedachtem, Wahrgenommenem ist von der inneren Fragestellung begleitet „was wurde gesagt, gedacht, wahrgenommen?“ In pronominaler Geltung findet sich que noch in der Sprechweise des Volkes: „Ils veulent nous manger, que je me suis dit“ „Va-t'en, que je te dis“ „Oui, commandant, qu'a dit l'autre“ = „was der Andere gesagt hat“, s. Brunot: „La Pensée et la Langue“ S. 703.

Die Verwendung von quod? quia? quare? quomodo? welche nach den Verben der Gemütsbewegung, wo der Nachsatz die Ursache des Affekts angibt, einleuchtet: „ich freue mich, weshalb? Peter kommt“ hat sich von hier aus verallgemeinert, während in den Sprachen, wo nur quid üblich ist, die Verbreitung von dem Gebrauch nach den Verben dicendi et sentiendi aus erfolgt ist.

In allen diesen Fällen handelt es sich also um ein Lautwerden innerer Fragestellung. Da sich unmittelbar die Antwort anschließt, erhält für den Hörer das Interrogativum einen anderen Sinn. Er faßt „er wünscht was? er komme“ „er sagte was? er kommt“ „er freut sich weshalb? er kommt“ als „er wünscht, sagt das, er kommt“ „er freut sich deshalb, er kommt“ auf. Dieser Wandel ist ja auch sonst nachweisbar: quare? > car, denn; quando? > quand, als; quomodo? > comme, so wie; qualis > talis; quod weshalb > deshalb u. a. m.

Si Pierre venait, je m'en irais.

Der „irreale" Bedingungssatz hat mit dem „irrealen" Wunschsatz die Erscheinung gemeinsam, daß Zeitformen der Vergangenheit in modaler Funktion auftreten. Bei „s'il était ici, s'il venait, je m'en irais" handelt es sich nicht um Vergangenes, sondern wie bei „fût-il ici!" „qu'il vînt!" um Gegenwärtiges oder Zukünftiges. Die Zeitlage ist also in s'il était ici und s'il est ici, in s'il venait und s'il vient dieselbe, verschieden ist nur die modale Auffassung. Durch das Imperfekt wird zum Ausdruck gebracht, daß der Annahme keine Wirklichkeit entspricht: „wenn er hier wäre", oder daß Einem die Verwirklichung weniger wahrscheinlich dünkt: „wenn er kommen sollte". Da nun das Imperfekt beim Wunsche eine ähnliche Aufgabe hat, insofern es die Erfüllung des Begehrten als unmöglich oder unsicher kennzeichnet, so spricht Lerch auch im Bedingungssatz der Vergangenheitsform dieselbe metaphorische Bedeutung zu wie beim Optativ. Nach den Darlegungen Voßlers kann jedoch die Vergangenheit nur in der Wunschperspektive zum Symbol des Unsicheren und nicht Wirklichen werden. Es bliebe dann das Imperfekt des Bedingungssatzes noch unerklärt.

Nach Tobler Verm. Beitr. II[2] 158 enthalten die Bedingungssätze „bloß Gedachtes". Man befindet sich also hier in derselben Sphäre wie beim „bloß Gewünschten", im Bereich des Phantasiedenkens. Hiervon zeugt auch sprachlich, worauf Lerch in der Ztschr. für rom. Philol. XLII, S. 413ff. hingewiesen hat, das doppelte Imperfekt: si veniebat, partire habebam. Beim Phantasiedenken verbindet sich aber mit zeitlicher Auffassung räumliche Anschauung: die Gegenwart erscheint Einem als etwas Nahes, die Vergangenheit und die Zukunft als etwas Entferntes.

Betrachten wir nun zunächst den „realen" Bedingungssatz. Da auch er bloß Gedachtes enthält, ist zu erwarten, daß die Tempora hier ebenfalls eine modale Geltung haben. Man sagt: „Quand Pierre viendra demain, je m'en irai", dagegen: „Si Pierre vient demain, je m'en irai". Die Logik verlangt auch im Bedingungssatz viendra. Gebraucht man das Präsens, so ist der Grund offenbar der, daß ein als leicht möglich aufgefaßtes Sein oder Geschehen lebhaft und deutlich vor das innere Auge tritt, Einem als greifbar nahe gerückt erscheint. Was das Futur des Nachsatzes betrifft, so läßt es sich in verschiedener Weise deuten. Da e m'en irai als eine Folge von si Pierre vient gedacht wird,,

mag die Zeitform das Sukzessionsverhältnis von Ursache und Wirkung kennzeichnen. Psychologisch gibt sich aber in je m'en irai eine Absicht, ein Entschluß kund. Um sich hiervon zu überzeugen, braucht man nur die Annahme durch die Realität zu ersetzen: „Pierre est là! je m'en irai." Wenn man nicht von sich selbst etwas aussagt, liegt eine Vermutung vor: „Pierre est là! Paul sera content" und so auch in: „Si Pierre est là (vient), Paul sera content (s'en ira)." Steht auch im Nachsatz das Präsens: „Si Pierre parle, Paul se taît", so spricht sich in dem Gefüge aus, daß sich der ersteren Vorstellung die zweite als Begleiterin hinzugesellt. In „Quand Pierre parle, Paul se taît" befindet man sich dagegen auf dem Boden der Realität. Die Zeitformen haben daher hier einen temporalen Sinn. Mit „Quand Pierre parle, Paul se taît" wird wie mit „Quand Pierre parlera, Paul se taîra" das zeitliche Zusammenfallen zweier Geschehnisse ausgesagt. Wenn es sich nicht um bloß Gedachtes und seine mögliche Folge und Wirkung handelt, wenn mit si Tatsachen assoziiert werden auf Grund eines gegensätzlichen Verhaltens: „Si Pierre est fort, Paul est faible", „Si Paul n'est pas fort, il est agile" oder anderer logischer Beziehungen: „Si Pierre ne vient pas, c'est qu'il est malade" (Tatsache und Begründung), „C'est à peine si Pierre peut marcher" (Tatsache und Beurteilung), so haben, da keine Phantasiedenkakte vorliegen, die Zeitformen ihre temporale Funktion, und es treten neben dem Imperfekt auch die anderen Zeitformen der Vergangenheit auf: „Si Pierre fut fort, Paul fut faible" „Si Pierre n'est pas venu, c'est qu'il était malade".

Woher stammt nun das die Annahme einleitende si = sic, so? Gehen wir von einem realen Bewußtseinsinhalt aus. Paul erfährt, daß Peter kommt und er stellt die Tatsache mit den Worten fest: „So! Peter kommt". In der Art der Aussage gibt sich zu erkennen, daß Paul bei dem Gedanken verweilt und nach den Konsequenzen ausschaut. Die erste Wirkung ist gefühlsmäßig: „Wie schade!" ruft Paul. Er sieht die Folgen voraus: „Dann wird es Streit geben", und er faßt den Entschluß: „Ich gehe." Der Ablauf ist derselbe, wenn es sich um bloß Vorgestelltes handelt. Nur hat dann „so" eine etwas andere Aufgabe. Es dient dazu, die Vorstellung festzuhalten, damit sie sich in der Phantasie auswirkt: „So! (also so ist's!) Peter kommt. Schade! Dann wird es Streit geben. Ich werde gehen." Beim Denkerlebnis hat also das „so" einen psychologischen Wert. Der Hörende aber faßt die aufeinanderfolgenden Äußerungen in

ihrem logischen Zusammenhang auf. Für ihn kehren sie den Sinn hervor: „So Peter kommt, bedauert es Paul. Dann wird es Streit geben und Paul wird gehen." Nunmehr ist das Ganze ein konditionales Gefüge und „so" ein bloßes Zeichen, ein Exponent.

Bezeichnet si Pierre vient die „nahe" Möglichkeit, so bezeichnet si Pierre venait die „entferntere". Ebenso wie der begehrende, legt auch der nach Möglichkeiten ausschauende Geist den Maßstab der Distanz an und in beiden Fällen wird die Nähe durch die Gegenwart, der weitere Abstand durch die Vergangenheit zum Ausdruck gebracht. Hiermit ist aber die Übereinstimmung erschöpft. Denn das Begehren ist dynamisch. Es strebt durch den Zeitraum wie der Schwimmer zum Ziele. Und wie dieser durch eine Gegenströmung sich die Entfernung vergrößern sieht, so fühlt sich der Begehrende, wenn er sich der Schwierigkeiten, die der Erfüllung des Gewünschten entgegenstehen, bewußt wird, rückwärts versetzt. Was ihm eben noch leicht erreichbar und nahe, erscheint ihm nunmehr schwer erreichbar und ferne. Das Rechnen mit Möglichkeiten dagegen ist statisch, es ist sinnend-verweilend, wie Lerch sagt. Greifen wir noch einmal zu unserem Bilde. Der Wanderer hat auf einer Anhöhe Halt gemacht. Sein Blick schweift prüfend über die ihn umgebende Landschaft, den Bereich der gebotenen Möglichkeiten. Er überlegt: „Wenn ich diesen Weg einschlage (einschlüge), dann ...; wenn aber jenen, dann ..." Es ist dies ein prospektives Denken, wie „O daß er komme (käme)! ein prospektiver Wunsch ist, während „wenn ich diesen Weg eingeschlagen hätte", retrospektiv ist wie „Oh, daß er gekommen wäre!"

Pierre vient-il, Paul s'en ira.

Nehmen wir an, daß Paul durch die Nachricht, daß Peter kommt, überrascht wird. Dann stellt er nicht einfach fest: „So! Peter kommt", sondern er ruft aus: „Peter kommt?!" oder „Kommt Peter?!" Es ist dies keine Erkundigungsfrage, ob Peter wirklich kommt, sondern eine Selbstfrage Pauls, mit der sich das Gehörte zu seinem Bewußtseinsinhalt gestaltet. Es ist ebenso beim stillen Denken. Man besinnt sich auf Möglichkeiten mittels innerer Fragestellung sowohl wenn es gilt sich zu entscheiden: „Tue ich dies oder tue ich jenes?" als auch bei Vermutungen: „Kommt Peter oder kommt er nicht?" Die Antwort auf die Selbstfrage ist: „Ich tue dies" „Ich tue jenes" „Peter kommt" Peter kommt nicht." Die Frage ist also eine Vorstellung im Stadium der Bildung. Das

Distanzgefühl macht sich hier schon geltend. Bei der Erwägung: „Ist Peter krank?', erscheint die Möglichkeit näher gerückt als bei: „Wäre Peter etwa krank?" „Sollte er krank sein?"

Lerch S. 39, Anm. läßt es dahingestellt, ob in deutschen Bedingungssätzen im Indikativ (kommt er, so singen wir) wirklich Fragestellung vorliegt. Bei psychologischer Betrachtung schwindet der Zweifel. „Kommt er" ist ursprünglich eine Frage obiger Art, mit der man sich eine Möglichkeit vor die Seele ruft, um nach ihrer Tragweite, Folge und Wirkung auszuschauen: „so (dann) singen wir". Auch Vergangenes läßt sich auf diese Weise evozieren: „Kam er?" = wie war es, wenn er kam? Im Nachsatz steht dann auch das Imperfekt: „so sangen wir". Es assoziieren sich Erinnerungen auf Grund häufigen oder regelmäßigen Zusammenfallens der Tatsachen, ebenso wie in: „Wenn er kam, sangen wir." Die Kombination Imperfekt Indik. im Vordersatz und Konditional im Nachsatz findet sich nur in Erlebter Rede. Einem „Wenn Peter kam (kam Peter), so würden sie singen (würde Paul singen)" entspricht in direkter Rede: „Wenn Peter kommt (kommt Peter), so werden wir singen (wird Paul singen)."

Auch das Französische hat diese Konstruktionen: „Pierre vient-il, Paul s'en ira"; schon im Latein: „Negat quis, nego; ait, aio", s. andere Beispiele bei Lerch S. 35; „Pierre venait-il, Paul s'en allait"; Erlebte Rede: „Si Pierre venait (dtsch. „kam", nicht „käme"), Paul s'en irait" = Direkte Rede: „Si Pierre vient, Paul s'en ira." Im Deutschen wird der Vordersatz „Kommt (kam) Peter" nicht mehr als Frage empfunden. Im Französischen findet sich aber häufig interrogative Interpunktion: „Mentait-elle? L'excellent homme s'écriait: „Comme elle a de l'esprit!" Etait-elle jalouse? Il soupirait: „Comme elle est sensible!" Bourget, Cosmopolis S. 243. Eine solche Auffassung liegt für den Franzosen näher als für den Deutschen, da im Neufrz. die Inversion fast nur in der Frage vorkommt.

Und nun „Käme Peter, so würde Paul gehen." Lerch S. 33 ff. hält „Käme Peter" für eine Wunschäußerung: „Man spricht die Bedingung als Wunsch im Imperfekt aus . . ., um dem Andern die Konsequenzen klarzumachen." Nun läßt sich aber „Käme er, so . . ." nicht gut von „Kommt er, so . . ." trennen. Es ist nach meinem Dafürhalten auch eine Selbstfrage wie dieses und nur das Distanzgefühl ist verschieden. Modal verhält sich „kommt er", „käme er" wie „wenn er kommt" „wenn er käme; „si venit (veniat)"

„si veniret“; „s'il vient“ afz. „s'il vînt“. Im Konjunktiv spiegelt sich die Undeutlichkeit und Unsicherheit ab, die der entfernteren Vorstellung anhaftet.

Que Pierre vienne et Paul s'en ira.

Im Vordersatz bekundet sich ein Begehren. Um seine psychologische Quelle aufzudecken, gehen wir wiederum vom Denken und Sprechen in der äußern Welt der Tatsachen aus. Peter will Paul einen Apfel geben. Er sagt: „Komm! ich gebe dir einen Apfel“ oder: „Komm und ich gebe dir einen Apfel.“ Peter wünscht, daß Paul kommt, damit er ihm den Apfel geben kann (der Sinn kann aber auch sein: Peter wünscht, daß Paul kommt, und um ihn zu bereden, verspricht er ihm einen Apfel). Man begehrt also ein Sein oder Geschehen zum Zweck der Realisierung eines andern Seins oder Geschehens. Der Franzose drückt sich ebenso aus: „Viens (et) je te donnerai une pomme“; „Fasse le ciel que Pierre vienne et je serai content“; „Plût à Dieu que Pierre vînt et je serais content“ = Käme Peter doch und ich wäre glücklich“; „Dist Guillelmes d'Orenge: Eh! saint Pieres, aiue! — Car la tenisse en France et Bertrans si i fusset, — A pis et a martels sereit aconseüe!“ Karlsreise V. 327—329.

Das im Vordersatz ausgedrückte Begehren kann aber auch anderer Art sein. „Gib Paul einen Apfel und er wird zufrieden sein“ läßt eine doppelte Auslegung zu. Man kann wollen, daß Peter tatsächlich etwas tue — dies ist der obige Fall — oder bloß annehmen, daß er es tue. Dann wird die Richtigkeit des im Nachsatz Ausgesagten an gewisse Voraussetzungen gebunden. Es verhält sich ebenso in „Que Pierre vienne et Paul s'en ira“. Wie ist nun die Annahme im Akt des Begehrens? Weisen wir den psychologischen Vorgang an einem weiteren Beispiele nach. In der Erzählung von Léon Bopp: „Jean Darieu“, Nouvelle Revue frçse, 1. 4. 24, S. 437, überlegt Jean, ob er Soldat werden soll: „Devrait-il s'engager? Il assistait à l'écoulement de ses pensées précipitées, mais rien ne l'amenait à prendre une décision. Le droit de la France? Elle est attaquée? Tous les Allemands veulent-ils la guerre? Et s'il y a parmi eux, ne fût-ce qu'un innocent, que je m'engage et que je le tue? Tu ne tueras point.“ Der erste Satz ist „Erlebte Rede“, der zweite Bericht, dann folgt direkte Rede. Es liegen erlebende Denkakte vor, Jean „assiste à l'écoulement de ses pensées“, Zweifel, innere Fragen, auf die er eine Antwort sucht, tauchen vor ihm auf, er sieht Möglich-

keiten vor sich und diese verbinden sich mit einem Ausblick nach den Konsequenzen: „So ein einziger Unschuldiger unter ihnen ist und ich Soldat werde und ich ihn töte — was dann?“ Es werden hier Möglichkeiten kombiniert. Der Gedanke, „vielleicht gibt es unter ihnen einen Unschuldigen“, bedarf zu seiner Ergänzung der Vorstellung „ich werde Soldat und ich töte ihn“, um die Phantasiebetätigung auf die Folgen hinzulenken[1]). Steht ein bloßer que-Satz „que je le tue?“, so evoziert man eine Vorstellung „es sei so!“, um sich zu fragen, „was dann?“ Wer etwas annimmt, begehrt also etwas zu denken oder will, daß ein Anderer sich etwas denke, um die Folgen zu erwägen oder auf sie aufmerksam zu machen.

Die Aussage, die für den Verstand, der nach der Bedeutung fragt, zwei oder mehrere im bedingten Verhältnis zueinander stehende Gedanken enthält, ist auch in diesem Fall ursprünglich der Ausdruck psychischer Vorgänge. Mit „viens (que Paul vienne) et je te (lui) donnerai une pomme“ will man, mit „oh, que Paul vienne et je serai content“ begehrt man etwas, weil es zur Realisierung eines andern erforderlich ist. Wo eine Annahme vorliegt, „que Pierre vienne et Paul s'en ira“, stellt man sich eine Möglichkeit vor, man will sich etwas denken, um die Tragweite zu ermessen. In diese Äußerungen legt erst der Hörer einen konditionalen Sinn. Er versteht, „wenn ich komme, gibt er mir einen Apfel“, „wenn Peter kommt, wird Paul gehen“. So ist auch „es sei a = b und b = c, dann ist a = c“ ein gedankliches Erlebnis. Als Wissen kleidet es sich in die Form „wenn a = b und b = c, ist a = c“.

Was die Seele sprachlich schafft, sei es Wörter oder Wendungen und Satzbindungen, hat für den Verstand den Wert von Zeichen und als Zeichen dient es dem allgemeinen Gebrauche. Jede Konstruktion ist erstarrtes Leben.

---

[1]) Geht der que-Satz dem si-Satz voraus, wie in dem Beispiel aus der Karlsreihe, so ergänzt er nicht die Vorstellung „und es komme hinzu daß“, sondern ist ein Wunschsatz. Im Galientext lautet die Stelle: „C'est mon, dist Roland, pleust a Dieu que je tinsse a Paris le valet et la charrue et Olivier fust auprès de moy! Par Dieu qui me crea, je le feroie sur le Pont au Change changer en or ou en monnoye, ou j'en feroie des loyaux florins forger“.

(Fortsetzung folgt.)

Über das sprachliche Verhältnis von Ober- zu Unterschicht.

Von **Hans Naumann.**

Wenn ich im Folgenden über die Sprache der Oberschicht in ihrem Verhältnis zur Sprache der Unterschicht, also etwa über das Verhältnis von Kultursprache zu Mundart, zu handeln versuche, so gehe ich daran, eine Lücke in meinem System der Volkskunde ein wenig zu schließen, die man mir nicht zu Unrecht des öfteren angemerkt hat. Hauptsächlich also vom Standpunkt des Volkskundlers sind die nachstehenden unvorgreiflichen Gedanken aufzunehmen, weil das genannte Verhältnis in der Tat nicht so sehr ein philologisches als vielmehr ein volkskundliches Interesse verlangt. Zum anderen Teile aber knüpfen die folgenden Bemerkungen an meinen im 1. Bande der 'Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft- und Geistesgeschichte' erschienenen 'Versuch einer Geschichte der deutschen Sprache als Geschichte des deutschen Geistes' an.

Kultursprache und Mundart werden so gegeneinander abzuwägen sein wie Kulturkleidung und Volkstracht, Kulturmöbel und Bauernhausrat, Sitte der Ober- und Sitte der Unterschicht, Kunstdichtung und Gemeinschaftspoesie, Religion und Volksglaube, Persönlichkeits- und Gemeinschaftsgeist usw., damit jene Lücke wirklich geschlossen werde. Sie sind nichts als zwei weitere Erscheinungen und Auswirkungen jener polaren Gegensätze, welche einander bestrahlen und damit gleichsam in einer Materialisation den weiten und lockeren Komplex ergeben, den wir schlechthin das Volkstümliche nennen. Auf unserem Gebiete wird man dieses schlechthin Volkstümliche in der sogen. Umgangssprache, in der volks- und haussprachlichen Koine erkennen, die zwischen Mundart und Kultursprache mitten inne schwebt, je nach Individuum, Lebensalter, Ort, Landschaft und Zeit mehr zu dieser oder zu jener sich neigend. Man wird diese Umgangssprache nach ihrer Zusammensetzung analysieren können, wenn man die beiden Pole wesentlich kennt. Aber nur um diese handelt es sich hier in erster Linie.

Fein, beständig und fortgesetzt ist natürlich der Einfluß der Oberschicht auch in sprachlicher Hinsicht auf die Unterschicht. Dieser Einfluß der Kultursprache auf die Mundart geht zusammen mit dem Einfluß von oben in allen Dingen überhaupt. Wir wissen aus dem 13. Jahrhd., wie der junge Bauernbursche Helmbrecht mit der Sitte und der Kleidung auch die Sprache seiner primitiv-bäuerlichen Gemeinschaft verläßt und wie er mit der ritterlichen Konvention und Tracht auch den ritterlichen Jargon annimmt, wobei uns das prägnanteste Merkmal, die Modulation, leider nicht mitüberliefert ist. Die sich höfisch gebärdenden Bauern Neidharts werden nicht anders verfahren sein. Unsere deutschen Bauern von heute gebrauchen Wendungen und Anredeformeln, die früher in der gesellschaftlichen Oberschicht Mode waren, auch sind sie noch nicht beim Sie, sondern erst beim Ihr und Er angelangt, aber sie gebrauchen diese Dinge nicht losgelöst und ohne Beziehung, sondern im Zusammenhang mit tausend anderen Dingen gesunkener Kultur. Die Epochen der Bildungsgeschichte spiegeln sich im Wortschatz der Mundarten wider. So treffen wir z. B. Niederschläge der Sprachgesellschaften an, die einmal zu sammeln und gesondert zu behandeln wären. Eine solche Sammlung würde auch die Tiefe der allmählichen Wirkung dieser sprachlichen Institutionen gewisser oberer Gesellschaftskreise des 17. Jahrhds. in ein besseres Licht setzen. Wir finden Gottestisch für Altar in den östlichen Mundarten, Löschhorn für Nase in einzelnen rheinischen Dialekten, Prangstube für Salon im Schwäbischen, Prägungen deutlich sprachgesellschaftlicher Art. Auch der Pietismus hat seine Sedimente selbst in den Mundarten abgelagert; jene bäuerlichen Gegenden des württembergischen Schwarzwalds, die ihn heute noch lebendig zeigen, würden am ehesten Auskunft darüber geben. Selbst modische Fremdwörter, die in der Oberschicht längst wieder unmodern geworden sind, gelangten auf diese Weise schließlich in die Bauernsprache und leben in ihr noch weiter, z. B. das Wort Molestje für Mühe, Beschwernis, Plage, das Wort Akzise für Steueramt, vgl. ferner propper, rar, Forsche, Kanalje, Bredulje, sämtlich in den östlichen Mundarten Mitteldeutschlands. Vulgäre Formen von 'Velociped' oder gar von 'Draisine' leben auf den Dörfern des Südens und Westens, erst allmählich sickern 'Rad' oder 'Fahrrad' hinab. Auch die burschikos-hybride Bildung Klēdasche, Kleidasche führt ihr durchaus lebendiges Dasein heute nur noch in einzelnen vulgären Idiomen; sie entstammt, wie andere dieser Art, natürlich

dem Studentenjargon. Man muß sich dabei erinnern, daß die dörflichen Burschengemeinschaften in der Umgegend alter Universitätsstädte häufig studentische Gebräuche mit Farben, Bändern, Komment und Fuchsmajorat angenommen haben. Aus der Umgegend von Jena, Leipzig, Wittenberg werden jene Wörter in diesem Zusammenhang ihren Weg in die östlichen Mundarten genommen haben. Auch der Wortschatz der Mundarten bedarf eben durchaus einer geschichtlichen Betrachtung, die ihm noch völlig fehlt. Er ist in der Neuzeit durch Schule und Amt einer fortwährenden Umstilisierung unterworfen; er war es durch andere Institutionen früherer Oberschichten seit je.

Denn genau so war schon der ritterliche Jargon des Bauernburschen Helmbrecht verquickt mit fremden Elementen, Wendungen französischer, flämischer, böhmischer Herkunft, die dazumal schon lange zur Konvention der höfisch-ritterlichen Gesellschaft Deutschlands gehörten. Eine ganze Kategorie von sprachlichen Wandlungen, nicht nur auf lexikalischem, sondern auch auf lautlichem, morphologischem, modulatorischem, syntaktischem und stilistischem Gebiet scheint auf diesem Wege, d. h. zunächst durch die Berührung der heimischen kulturellen Oberschicht mit fremdstämmigen Kulturkomplexen, besonders an der Peripherie des Stammestums in die deutsche Kultursprache und von da aus alsdann in die deutschen Mundarten gedrungen zu sein. Erst wenn sie die unteren Regionen erreichen, sind sie einigermaßen eingebürgert und akklimatisiert; d. h. erst in diesen unkontrollierten Regionen ist die Möglichkeit zu 'Volksetymologien', zu Verstümmelungen, zu Vergewaltigungen, zu Eindeutschungen gegeben. Es gilt dies für die Zeit der westgotischen Bibelübersetzung, in der sich sehr wohl schon junge 'transliterierte' Fremdwörter des Ulfilas und seines Kreises von einer Schicht altumlaufender phonetisch eingotisierter Lehnwörter unterscheiden lassen, wie für die Zeit der römischen Provinzialherrschaft auf süddeutschem Boden und am Rhein genau schon so wie nachher für die Zeit der höfisch-ritterlichen Aristokratie. Es ist ewig die gleiche, durchaus auch für das Sprachliche geltende Erfahrung: Die Oberschicht steht als erste unter der Einwirkung fremder Kultureinflüsse und gelangt mit deren Hilfe zu Kulturformen, die sie erst wirklich zur Oberschicht machen, und die Unterschicht hinkt in gewisser zeitlicher Entfernung hinter dem Geschmack der Oberschicht her, indem sie aus deren Substanzen sich aneignet, was auf sie Eindruck macht, und indem sie es nach

den Gesetzen ihrer eigenen primitiven Gemeinschaftskultur ummodelliert.

Es ist bekannt, daß in der Mundart von Zürich das bodenständige Wort Anke durch das kultursprachliche Wort Butter verdrängt ist. Es kann sich dabei nur um einen psychologisch zu erklärenden Vorgang handeln; man wird nicht glauben wollen, daß irgend ein sachlicher Vorgang mit diesem Wortwechsel verbunden war, daß etwa 'Butter' eine andere und bessere Sorte von Milchfett bedeute als Anke. So wurden im Kreise Magdeburg die mundartlichen Formen der Wörter Schale, freien, knitten verdrängt durch die bildungsdeutsch üblicheren Tasse, heiraten, stricken, so im Schwäbischen Wedel und Lefze durch Schwanz und Lippe, ohne daß sich zugleich die Begriffe selber geändert hätten. Man wird diese Erfahrung auch auf die Verhältnisse in den römischen Provinzen Germaniens, wie auf die Sprache der westgotischen Bibelübersetzung anwenden müssen. Es mögen auch in voralthochdeutscher und althochdeutscher Zeit bei der Übernahme mancher Wörter lediglich psychologische Gründe in Frage kommen und die Gültigkeit der Formel Wörter und Sachen für die Übernahme von Lehnwörtern ist wohl bisher in vielen Fällen überschätzt worden. Wohl kann kein Zweifel darüber bestehen, daß Wörter wie Ziegel, Esel, Wein, Kreide, Flasche, Krone, Öl, Pflaster, Seide usw. zusammen mit den völlig neuen Sachen, die sie bezeichnen, übernommen worden sind. Aber das ungeheure Rätsel, das solche Lehnwörter wie Käse, Insel, kurz bisher immer aufgaben, weil man unmöglich sich vorstellen konnte, daß unsere Altvordern die Begriffe bislang selbst nicht gekannt und keine eigenen Bezeichnungen für sie gehabt hätten und weil man teilweise überdies die Existenz solcher eigenen Bezeichnungen ansonsten aus dem Germanischen nachweisen konnte, wird zweifellos gelöst, wenn man von sachlichen Motiven (bei Käse z. B. von einer feineren Käseart) absieht und lediglich bei den geistigen Entstehungsgründen verbleibt. Es wird sich um Modewörter aus den Oberschichten der römisch germanischen Provinzen handeln, die wie die Modewörter Molestje, Akzise, Klêdasche, Draisine nachher in den Besitz der nachahmenden Unterschicht übergegangen sind. Auch Wörter, wie Fenster, Becher, Schüssel, Mühle, Koch, kochen, Pfister, Speise, Weiher, Tisch, Riemen für Ruder, etwas später auch Mantel usw. werden hauptsächlich geistigen Motiven ihr Dasein bei uns verdanken, wie Butter in der Züricher

Mundart, denn mit Hilfe von Bedeutungsänderungen einheimischer Bezeichnungen verwandter Begriffe oder mit Hilfe von Komposita, zweien Mitteln, von denen ja sonst die Sprache reichen Gebrauch macht, wenn sie nur will, hätten sie sich unschwer vermeiden lassen. Aber die Psyche der Sprechenden wollte sie gar nicht vermeiden, weil sie ihr als das weitaus Elegantere erschienen. Diese Lehnwörter sind geistesgeschichtlich von Interesse, während jene wie Ziegel, Wein, Kreide, Flasche usw. mehr kulturgeschichtlich belangreich sind. Analogieschlüsse aus neueren Zeiten erlauben uns diese Differenzierung. Aber beider Kategorien gemeinsames Quell-Land ist natürlich das römische Kulturleben in den germanischen Provinzen. Fremde Kulturen an den Peripherien der Sprachgemeinschaft bekommen Einfluß auf die neu an ihnen sich bildende Oberschicht, und aus der neuen Oberschicht sinkt allmählich das neue Sprachgut in die Tiefen der Gemeinschaft hinab. Es ließen sich unter den fremden Bestandteilen im Wortschatz der westgotischen Bibelsprache mit Leichtigkeit, wie gesagt, die gleichen Kategorien aufstellen, doch führte uns dies hier zu weit.

Zahlreiche Veränderungen, die die Mundarten in der Neuzeit durchgemacht haben, sind Umstilisierungen durch die neuhochdeutsche Kultursprache; zu Zeiten früherer sprachlicher Konsolidierungen wird es nicht anders gewesen sein. Es gilt, die wichtigsten der bekannten Einzelheiten in den größten Umrissen zu einem plausiblen Bilde zu gruppieren. Die Mundarten des niederdeutschen Gebietes bewahren den frühgermanischen Konsonantismus besser als die ober- und mitteldeutschen. Die Mittel- und Süddeutschen sind auf ihrem Kolonialland, an ihrer sich südwärts vorschiebenden Peripherie, der durch die etappenweise Berührung mit fremden Autochthonen verursachten 'zweiten Lautverschiebung' erlegen, die eine vollkommene, vermutlich größtenteils keltoromanische Umstilisierung ihres Konsonantenstandes bewirkte. Die unaspirierte Aussprache der neuen Tenues, die Stimmlosigkeit der alten Medien, die teilweise sogar Fortischarakter annahmen, erschien als die elegantere Artikulationsart der keltoromanischen Provinzen und wurde — kaum anders als durch das Medium der Oberschicht — nach und nach die Artikulationsart der ganzen Sprachgemeinschaft. Der frühe Schwund von anlautendem *w* vor *r* und *l* entsprach romanisch gebildeter Zunge. Aber die niederdeutschen Mundarten bewahren noch heute zumeist diese *w* sowie die alten Unterschiede zwischen tonlosen und tönenden Lauten, die stimmhaften *b*, *g*, *d* und sprechen die alten unver-

schobenen Tenues vor Vokalen noch in frühgermanischer Weise aspiriert aus. Nur auf dem Wege durch die Oberschicht haben nun die aus den alten Tenues entwickelten Spiranten und Affrikaten der neuhochdeutschen Kultursprache Aussicht und Möglichkeit, in die niederdeutschen Mundarten einzudringen. Sie selbst haben umgekehrt ihre aspirierte Aussprache der Tenues, sowie das stimmhafte *s* des Anlauts in die neuhochdeutsche Bühnen-, Kanzel-, Katheder- und Schulsprache unter noch zu erwähnenden Umständen abgeliefert, wie überhaupt die Phonetik der Kultursprache eine breite niederdeutsche Basis hat. Aber damit hat das Niederdeutsche seinerseits ein Instrument des Einflusses auch auf die mittel- und oberdeutschen Mundarten erlangt. Denn eine der wichtigsten Änderungen, die sich gegenwärtig langsam in den hochdeutschen Dialekten auf phonetischem Gebiete zu vollziehen scheinen, ist eben die Annahme dieser niederdeutschen Artikulationsart aus den Händen der Oberschicht. Noch läßt der größte Teil der hochdeutschen Mundarten die stimmlosen Mediae oder Tenues lenes mit den wie im Romanischen unaspirierten Tenues zusammenfallen, aber wenn die Entwicklung der Dinge sich nicht unterbricht, so wird auch hier die schulmäßig korrigierte Artikulationsart der Kultursprache um sich greifen.

Auch im Vokalismus sind fremde Strömungen von den Peripherien des Koloniallandes über die ober- und mitteldeutschen Dialekte wellenartig hinweggegangen, offenbar als elegantere fremde Artikulationsarten, die Schule machten. Der sich von Südosten her bis an den Rhein und über Mitteldeutschland hinaus vorschiebenden Diphthongierungswelle der alten *î*, *û*, *iu* > *ei (ai)*, *ou (au)*, *eu (äu)* begegnete von (Süd-)Westen her mit geringerer Verbreitungskraft eine andere, im Deutschen fast nur auf das Elsässische (und Flämische) beschränkte, die *û* > *ü* umfärbte. Diese Wellen nehmen ihren Ursprung von den Peripherien, stehen offenbar unter fremdem Einfluß und erstrecken sich in gleicher Weise auf fremdes Gebiet. Was wir brauchten, wäre eine vergleichende Neuphilologie, die kartenmäßig alle über die Nationen greifenden sprachlichen Neuerungen festlegte, die also z. B. die Kreise der tonlosen und der tönenden *s*, die Kreise der Diphthongierung von *û* > *ou (au)*, welche ja auch das Böhmische, von *û* > *ü*, welche ja auch weite romanische und über Oberitalien ostwärts selbst slawische Teile ergriff, und andere Wellenbewegungen auf jeglichem sprachlichen Gebiete kartographisch verzeichnete. Die Gültigkeit der

Joh. Schmidt'schen Wellentheorie beschränkt sich ja nicht nur auf die Entstehung der alten indogermanischen Mutterdialekte, sondern erstreckt sich immer wieder von neuem auch auf deren späteste Enkelinnen. — Wiederum haben jene neuen Diphthonge Aussicht und Möglichkeit, durch das Medium der Oberschicht allmählich auch selbst in die niederdeutschen Mundarten einzudringen, wie sie, durch dasselbe Medium, dereinst auch zu den süd- und mitteldeutschen gedrungen sind. Denn nicht aus den Mundarten drangen sie in die Kanzleien des 14., 15., 16. Jahrhunderts, sondern umgekehrt aus den Kanzleien, wohin sie durch ganz bestimmte, zuweilen uns wohlbekannte Einzelindividuen aus der Fremde eingeführt worden waren, in die ortszugehörige Koine. Wohl haben die Mundarten noch mannigfache Eigentümlichkeiten auch auf lautlichem Gebiet, die älter als die neuhochdeutsche Kultursprache sind, aber besonders diese Dinge sind von der Gefahr der Vernichtung bedroht, man denke etwa an die mitteldeutsche Diphthongierung von *û(w) [<iu(w)]>au,* die im Verschwinden begriffen ist.

Die mitteldeutschen Dialekte unterscheiden sich von den oberdeutschen auf dem Gebiete des Vokalismus hauptsächlich durch eine Reihe von Monophthongierungen, die aus bestimmten kulturellen Gründen dereinst bei der Bildung der neuhochdeutschen Kultursprache in diese aus den mitteldeutschen Mundarten miteingedrungen sind, desgleichen durch verschieden gehandhabte Quantitätsregelungen in offener und geschlossener Silbe, sowie durch die in Mitteldeutschland unterbliebene Apokope und Synkope der ursprünglich auf kurzen *a, i, o, u* beruhenden unbetonten *e.* Erst auf dem Wege über die Kultursprache der Oberschicht haben diese bei der Neubildung in sie eingeströmten Merkmale mitteldeutscher Herkunft Aussicht und Möglichkeit, auch in die süddeutschen Mundarten herabzusinken. Auch bei der Bildung des als herrschende Zeitform der Erzählung funktionierenden umschriebenen Perfektes auf dem süddeutschen Kolonialland handelt es sich vermutlich um eine nach dem Muster des Provinziallateins vollzogene Neuerung zuerst der Oberschicht, welcher der altertümlichere Typus des weniger berührten, aber nach und nach wehrlos preisgegebenen Nordens gegenübersteht. Der Unterschied zwischen Mundart und Bildungsdeutsch ist am stärksten in Niederdeutschland, weil das Niederdeutsche — von der Aussprache abgesehen — am allerwenigsten die Grundlage des Bildungsdeutsch abgeben half, am

schwächsten in Mitteldeutschland aus dem gegenteiligen Grunde. Eben darum ist der Einfluß der Sprache der Oberschicht auf die der Unterschicht am stärksten in Norddeutschland, am schwächsten in Mitteldeutschland zu spüren. Es ist bekannt, daß die niederdeutschen Mundarten einem ungeheuren Ansturm der neuhochdeutschen Kultursprache ausgesetzt sind. Aber nicht seitwärts, aus den niederen, südlich an sie grenzenden Schwesteridiomen strömt die Hauptmasse des hochdeutschen Gutes in sie ein, sondern von oben herab — vermittels der sprachlichen Institutionen der Oberschicht, Schule, Kanzel, Zeitung, Bühne, Dichtung und Amt. Schon frühere Kultursprachen haben natürlich mit ihren Institutionen und von ihren Zentren, Höfen, Städten, Klöstern aus umfärbend, umbildend, vertilgend, erzeugend eingewirkt. Ihre Wirkungen zerteilten das Bodenständige, kamen sich entgegen und überschnitten sich wie Wellenkreise, Mundarten bildend. Neue Wirkungen neuer Bildungszentren jagen hinter den früheren Wellen her, holen sie ein, überholen sie, kreuzen sich mit anderen. Alle politischen und kulturellen Vorgänge, deren Träger die Oberschichten sind, wirken auf das kartographische Liniensystem der Mundarten ein in einer tausendmal feineren Weise, als hier auch nur annähernd angedeutet werden konnte. Für das bunte dialekt-geographische Bild des Niederrheins hat Theodor Frings eine instruktive Geschichte skizziert, die sich durchaus in diesen Zusammenhang einordnen läßt. Auch Thüringen gäbe mit seinen wechselvollen Erlebnissen und bunten kulturellen Gestaltungen ein instruktives Untersuchungsgebiet ab. Formen, die wie die niederdeutschen Verstümmelungen des hochdeutschen Reflexivpronomens sich, trotz ihrem Fehlen im Heliand, für alt gehalten wurden, weil die gotisch-nordischen Parallelen sie zu halten schienen, sind in Wahrheit als jüngerer Import erkannt, ummodellierter hochdeutscher Niederschlag in diesem Fall. Kurz, man wird wieder dazu neigen müssen, auf weite Strecken hin und zu einem starken Prozentsatz gesunkenes Kulturgut, gesunkenes Schriftidiom auch in den Dialekten zu erkennen, Niederschlag und Spiegelbild kulturell-politischer Vorgänge in der Oberschicht.

Niedriger aber ist diese Sprachform vor allen Dingen insofern, als sie primitiver ist, d. h., durch Ratio und Zucht nicht beherrscht, sich in den Geleisen des primitiven Gemeinschaftsgeistes und nach dessen Gesetzen bewegt. Es ist dieser unkontrollierte primitive Geist, den die Mundart mit der Umgangssprache teilt, der aber dem Wesen jeder Kultursprache von vornherein widerspricht.

Wir werden als wesentlichste Merkmale der Schrift-, Bildungs- oder Kultursprache im Gegensatze zur Mundart und Umgangssprache die sorgfältige Behandlung, Bewahrung und Restituierung der grammatischen Formen, der Wörter, besonders auch der Fremdwörter, und Wortteile, der Endungen und Ableitungssilben, die Auffüllung und Bewahrung der grammatischen Kategorien erkennen, ferner einen gewissen Reichtum an Abstrakta und Konjunktionen und mit all dem verbunden einen logisch und rational gehandhabten Satzbau. Aber die hochgradige Nachlässigkeit in all diesen Dingen ist das Merkmal der Mundarten. Sprachwissenschaftlich ausgedrückt: Die Mundarten entwickeln sich vielfach schneller, vielmehr sie überhaupt sind die Lebensträger der sprachlichen Entwicklung, im Gegensatz zur Kultursprache, die an sich der lebendigen Entwicklung wesentlich entrückt ist, die nur ein indirektes Leben führt, indem sie widerwillig zuweilen dem Einfluß von unten preisgegeben ist.

Mindestens gibt es ein ganzes Gebiet von Sprachentwicklung eine ganze Kategorie von sprachlichen Gesetzen, die sich nur in der Mundart, d. h. in der unkontrollierten Sprechweise der Unterschicht vollziehen. Die Sprechweise der Primitiven ist lauter, emphatischer, affektvoller; dieser Affekt läßt sich rücksichtslos am Sprachgut aus; unter den stärkeren Druckverhältnissen sind Monophthongierungen, Kontraktionen, Assimilationen, Dissimilationen, ganzer und partieller Art, benachbarter und entfernter Laute, Metathesen, Abschwächungen der Ableitungs- und Endsilben, Ausstoßungen der Präfix- und Suffixvokale und dergl. sehr viel häufiger als in der von der Schrift ständig kontrollierten Sprechweise der Oberschicht. Ja, man muß sagen, normaliter sind derlei Lautgesetze überhaupt nur in jenen unkontrollierten Idiomen möglich und können nur ganz indirekt und durch besondere Umstände in die Kultursprache gelangen. Alle jene Sprachentwicklungen, die nur auf der sog. Nachlässigkeit, der beschleunigten unkorrekten Artikulationsbewegung, beruhen, können nicht im Rahmen der Kultursprache entstanden sein. In diesem Zusammenhange hat mich Eugen Lerch auf den vulgären und vernachlässigten Charakter der französischen Bildungssprache aufmerksam gemacht. Synkretismen, wie der von centum, sanguem, sine, sensus usw. zu einer schließlichen lautlichen Einheit, Synkretismen also, wie sie der französischen Sprache durchaus ihr Gepräge aufdrücken, finden im Bereich des Deutschen ihre Parallelen eigentlich nur in den Mundarten; vergl. im Schlesischen den Zusammenfall von er, den, ein

zu *a* (a Månn kummt, a hat a Hut ina Hand), der sich dem Zusammenfall von *et, est, ai* usw. zu *ê* im Französischen vergleicht. Gotische Wörter wie marikreitus < *μαργαρίτης* oder margarita, anakumbjan nach accumbere, aurali < orarium, lukarn < lucerna, plapja < platea u. a. m. verraten eine ganz andere Herkunft und Geschichte als aíwlaúgia < *εὐλογία*, aípiskaúpus = episcopus, paraskaíwe = *παρασκευή*, práitoriaún < *πραιτώριον* u. a. m. Jene empfing Ulfilas aus den Händen der breiten Masse, bei welcher sie schon ein nicht zu kurzes Leben hinter sich hatten, diese aber stammen von ihm selber oder von den Angehörigen seines engsten Bildungskreises ganz offenbar.

Genau wie — alldem zufolge — im XIII. Jahrhundert die Mundarten fortgeschrittener waren als die Literatursprachen, so modern sich die 'höfische' unter ihnen auch gab, genau so sind auch heute unsere Mundarten in ihrer Entwicklung sehr viel fortgeschrittener als das seit etwa 400 Jahren normierte und im allgemeinen stehen gebliebene Bildungsdeutsch. Dialektwörter wie Huxt, Mumfl, Hamfl, Fenk, ebes, barbs, Woin, Bost, aufi, abi, Kirta, Kilwe, Donschdi, Werkscht, Freundscht, die Eigennamen Wilm, Frerich, Schröer, Lerse, Seibt sind sehr viel fortentwickelter als ihre bildungsdeutschen Entsprechungen Hochzeit, Mundvoll, Handvoll, Pfennig, etwas, barfuß, Wagen, Brust, aufhin, abhin, Kirchtag, Kirchweih, Donnerstag, Werkstatt, Freundschaft, Wilhelm, Friedrich, Schröder, Lederhose, Siegbote, mögen sie auch nicht immer von ganz der gleichen Basis ausgegangen sein. Man kann keinesfalls sagen, daß die Mundarten auf dem lautlichen Gebiete durchgängig archaischer wären als das Bildungsdeutsch. Jene vorhin erwähnten Archaismen, deren jeder Dialekt noch einige aufweist, treten doch der Summe der Neuerungen gegenüber fast völlig zurück. Auch die flexivischen Kategorien sind in den Mundarten meist schon viel zerstörter, reduzierter, vereinfachter als in der Kultursprache. Der Genitiv ist bis auf wenige, geradezu adverbielle Reste und einige besondere isolierte Funktionen schon seit Jahrhunderten verschwunden und namentlich in der Abhängigkeit von Substantiven fast ganz durch den Dativ ersetzt. Partikelwesen ist anstelle von Flexion getreten. Im Niederdeutschen ist auch der Dativ verschwunden und der Nominativ zumindest stark in Bedrängnis (Dativ in dat Jar; Nominativ dat is en slimmen kirl). Das ganze Deklinationsschema des Singulars beherrscht fast allein die Form

des Akkusativs. In den rheinischen Mundarten hat umgekehrt der Nominativ den Akkusativ in der Form verdrängt. Manche Mundarten haben die Konjunktive verloren, andere freilich haben hier sogar neue Formen gebildet; Futur- und Passivformen kennt fast nur noch die Sprache der gebildeten Oberschicht. Realität und Möglichkeit, Vergangenheit und Zukunft werden formal in den Mundarten nicht stark differenziert. Neue Pluralbildungen, wenn auch mit alten Mitteln (er, s), haben sich eingestellt. Ursprünglich ablautende Verben bilden ihre Präteritalformen jetzt schwach, ursprünglich schwache Verben haben starke Präterita bekommen: alles dies in weit höherem Grade als in der restituierenden Kultursprache. Es handelt sich dabei durchweg um junge Züge gegenüber der Kultursprache. Alle diese Dinge, vornehmlich die lautlichen, haben die Sprache in den Mundarten oft bis zur Unkenntlichkeit weiter verändert. Zerschlüge man die jetzige deutsche Oberschichtsprache und bildete aus den jetzigen Mundarten oder auch nur aus einer von ihnen eine neue, sie würde ein gänzlich neues, fremdartiges Aussehen haben. Wir hätten zu Althochdeutsch, Mittelhochdeutsch, Neuhochdeutsch eine vierte Phase hinzubekommen, die an sich längst vorhanden, nämlich in der Unterschicht vorhanden war.

Natürlich müssen wir diese Erkenntnis auch auf die Vergangenheit anwenden, d. h. auf jene Zwischenräume, in denen sich solche Sprachwenden in der Tat vollzogen, in denen sich aus dem Althochdeutschen das Mittelhochdeutsche, aus dem Mittelhochdeutschen das Neuhochdeutsche entwickelte, also auf etwa das 11. und das 14./15. Jahrhd. Es waren jedesmal aufgelöstere Zeitläufte, mit erschütterten kulturellen Verhältnissen, Ausgleichungen der bisherigen Bildungsdifferenzen, Auflösung der alten Oberschichten, Ansätzen zu Wiederaufbau und Neubildung mit anderen Mitteln. Es waren eben solche Zeiträume, in denen auch die Kultursprache zerschlagen und eine neue in Bildung begriffen war. Und nun sehen wir die inzwischen vollzogenen und nachweislich längst in der Unterschicht vorhandenen Fortentwickelungen der Dialekte jetzt mit einströmen, besser emporströmen in die neue, eben in Bildung begriffene Kultursprache, also den ganzen Sekundärumlaut und die abgeschwächten Endsilben, typische und möglichst lange ferngehaltene Momente der unkontrollierten nachlässigen Sprechweise, das eine Mal, Monophthongierungen, Quantitäts- und Artikulationsänderungen (stimmhaftes s-; s>sch in gewissen Lautverbindungen; parasitische *t* und dgl.), neue Analogiebildungen das andere Mal. Typisch mundartliche Sprach-

formen, wie etwa Nelke (:Nägelchen), Pfote, Lehm, Gischt, Kot, keck, schlingen, Alm, Zwetzsche (:damascenum), fett (:feist), echt (:êhaft), sacht (:sanft), Kiefer (:Kienföhre), strömen nun mit empor, weil eine Zeitspanne lang das restituierende, konservierende Gewissen verschüttet war. Erwacht es wieder, so ists zur Korrektur bereits zu spät; Auflehnung ist vergeblich, die neue Sprache ist da. Aber zu Zeiten wieder befestigter Kultur, fest gegründeter Oberschicht versiegt diese rapide Art der Entwicklung — scheinbar rapide, denn in Wirklichkeit war nur die Schleuse, hinter der die Entwicklungen sich lange angestaut hatten, plötzlich geöffnet worden; Verlangsamung, Stillstand, Konservierung setzt ein, das Bildungsdeutsch verpönt jedesmal alle aus Mundart und Umgangssprache sich vordrängenden Entwicklungsversuche als Entgleisungen, Nachlässigkeiten, Fehler und Sprachdummheiten.

Dies also sind die Zeiträume und Möglichkeiten, in denen die Mundarten einen besonders starken Einfluss auf die Kultursprache üben, einen zeitweiligen, summarischen und etwas katastrophalen Einfluß, der dem beständigen, ununterbrochenen und feinen Einfluß umgekehrt der Kultursprache auf die Mundarten gegenübersteht. Aber das Verhältnis der beiden Idiome zu einander haben wir damit längst noch nicht erschöpft.

Was den archaischen Charakter der Mundart betrifft, der, zu ungunsten ihres modernen, bisher immer in den Vordergrund gerückt und in romantischer Weise überschätzt worden ist, so wurde hier zwar schon zugegeben, daß jedweder Dialekt auf dem Laut-, Quantitäts- und Artikulationsgebiete, vornehmlich auf dem Gebiete der immer sehr bodenständigen Modulation, auch auf dem Gebiete der Syntax und des Stils, sowie der Wortbildung seine Archaismen auch heute noch mehr oder minder lebendig besitzen mag, obwohl die meisten der seit 100 Jahren wissenschaftlich oder dichterisch entworfenen Dialektbeschreibungen längst überholt sind und nicht mehr gelten, — hauptsächlich aber auf dem lexikalischen Gebiet scheint ein gewisser breiter und sich immer gleichbleibender Grundstock sehr viel archaischer zu sein, als in der wechselnden Kultureinflüssen immer wieder gerecht werden müssenden Kultursprache. Wir sahen zwar schon, daß auch im Wortschatz stark mit gesunkenen Kulturgütern zu rechnen sei, aber zweifellos geht eine Menge von Wörtern, namentlich von solchen primitiv-wirtschaftlichen Inhalts, welcher in der Sphäre des Bildungsdeutsch gar keine oder doch keine lebenskräftigen Parallelen besitzt und deshalb von dort aus

nicht verdrängt werden kann, unmittelbar bis in das Altgermanische zurück. Man denke z. B. an die Bezeichnung der Schellenbögen, die im Harz und in Thüringen Kamfen, in der Schweiz Kämfen, in Tirol Kampen heißen; an bayrisch Obsn, Obstn Vorhalle einer Kirche (zu gotisch ubizwa), bayr. Pfait Rock (got. paida), schwäbisch Egerte unbebautes Land (mhd. egerte), schwäb. Scheie, Zaunpfahl (mhd. schie, altnordisch ski), mitteldeutsch Ärn, Ern Hausflur, mannheimisch mieren ein Schiff anseilen (Otfrid miaren), schwäbisch Etter Zaun (mhd. etar), alem. boßen stoßen u. a. m. Doch kann es sich selbst auf diesem Gebiete zuweilen um frühe Fremdlinge aus anderer Kultursphäre handeln, wie etwa mit ostmitteldeutsch Almer, Alma (aus lat. armarium) Wandschrank, oberhessisch Wanne (aus lat. vannus) Getreideschwinge u. a. m.

Aber die Frage wird sich überhaupt weniger nach archaischen als nach primitiven Merkmalen stellen, weil auf diese Weise allein sich die wirklich geistigen und in tieferem Sinne historischen Unterschiede zwischen Mundart und Schriftsprache ergeben. Zu diesen Merkmalen der Primitivität in den Mundarten gehört vornehmlich: der einfache parataktische Satzbau, der natürlich kein Merkmal besonderer Klarheit, sondern ein solches der Unfähigkeit zu verwickelteren Gedankenzusammenhängen ist; besonders Einschub von Nebensätzen in andere ist erst eine Errungenschaft der Kultursprache, die für die Mundarten wegen ihres primitiven Geistes völlig unmöglich ist. Mit dem Mangel an Konjunktionen geht der Mangel an Abstrakta und an Komposita Hand in Hand. Die Fülle scheinbarer, in Wirklichkeit feinste Bedeutungsunterschiede festhaltender Synonyma wirtschaftlich-konkreter Begriffe ist ein Merkmal der Unentwickeltheit des Intellekts im Zusammenfassenden und im Abstrakten, aber auch ein Merkmal der primitiv scharfen Beobachtungsgabe. Daß aber die frühsten Stufen der Primitivität doch längst überschritten sind, beweist die Reduzierung der grammatischen Kategorien, denn wir wissen von den wilden Primitiven, daß ihr Formenreichtum gerade ungeheuer groß und mannigfaltig ist. Vielleicht empfängt indessen die gelegentliche Neubildung von Konjunktivformen in einigen deutschen Mundarten eine besondere Beleuchtung von hier aus. Im Gegensatz zum Bildungsdeutsch ist die Mundart sehr weit von einem logisch und rational gehandhabten Satzbau entfernt. Ein Sprichwort wie „Gehoffter Tod stirbt nicht" erregt weder logischen noch grammatischen Anstoß. Das Gefühlsmäßige ist entscheidender als das Logische für diese Sprechweise. Der Mangel

an Ratio, der sich zum Mangel an Gliederung und Form gesellt, äußert sich in Ellipsen, Wiederholungen, Pleonasmen, Inkongruenzen des Genus wie des Numerus, Doppelsetzung der Negation, Doppelsetzung des unbestimmten Artikels, falschen oder wenigstens nicht einwandfreien Apperceptionen, Mangel an Kompositen, Umschreibung derselben durch kurze Relativsätze, Flexion von Präpositionen und dergleichen mehr. Die Einfachheit des Satzbaus bedingt durchaus noch keine Knappheit, im Gegenteil ist umständliche Weitschweifigkeit ein Merkmal der primitiven Rede, vereinigt mit den wunderlichsten Gedankengängen. Bezeichnend ist, daß mit der schon vorhin erwähnten Emphase, in der die Unterschicht zu reden pflegt, zur Verdeutlichung noch sich die bewegten Gesten der Hände verbinden. Die belangloseste Auseinandersetzung kann die Erscheinungsformen eines ungeheuren Gefühlsausbruchs annehmen. Wohl mag es, man denke vornehmlich an antike und romanische Rhetoren, auch eine Kulturgebärde geben, ein Vergnügen an der großen beherrschten und wohlgeformten hervorhebenden Geste, aber eben die unbeherrschte, unkontrollierte, die Rede oft genug unterbrechende und ersetzende Affektäußerung der Glieder, die ekstatische Geste, ist das Merkmal der Primitivität. Vulgäre Umschreibungen, drastische derbere Ausdrücke, Eindeutschungen, „Volksetymologien" vervollständigen das Bild.

Es ist kein Zweifel, daß, wie bei der primitiven Kleinlyrik, beim Sprichwort, beim Rätsel, so auch bei der Mundart nur in der Primitivität die gemütlichen und ästhetischen Reize liegen, die sie auf uns ausüben kann, jene fast undefinierbaren Reize, über die die Kultursprache garnicht verfügt. Es ist zweifellos, daß im Gewande der Mundart, auch wenn der Gebildete sich ihrer bedient, die primitive Denkweise reiner zum Ausdruck kommt als im Gewande der Kultursprache, auch wenn der Ungebildete sich ihrer bedient. Und so bricht bei dem bodenständig gebliebenen Menschen, wenn die Hemmungen fallen, im Zorn, im Eifer, in der Gemütlichkeit, gerne die Mundart durch. Insofern bilden die Mundarten in der Tat, wie Goethe sagte, „eigentlich das Element, in welchem die Seele Atem schöpft", oder wie die romantiche Betrachtung gerne sagt, „den reinsten und erfrischendsten Ausdruck des Volkscharakters":— wir müssen uns nur bewußt sein, daß mit dieser Umschreibung, diesem verbrauchten Klischee, der Zustand der Primitivität gemeint ist. Es steht dem bodenständig gebliebenen Menschen frei, in die ganze Fülle der Anschaulichkeit, erd- und naturhaften Sinnlichkeit,

in den zivilisationslosen Reichtum der feinst unterscheidenden, von aller blassen Abstraktion freien Natur- und Wirtschaftsbeobachtung, in die beneidenswerte Sicherheit und Solidität der primitiven Gemeinschaftskultur, in die Wohltat der Konjunktionslosigkeit wie in ein Bad der Verjüngung und Genesung hinabzusteigen. Es liegen starke menschliche Werte in dieser Möglichkeit der Bodenständigkeit und festen Verwurzelung mit der Heimat auch in weiter Fremde; wahrhafte Bildung wird diese Werte wohl zu schätzen wissen, wird die Mundarten wie Heilquellen hüten und wird jener falschen Erziehung steuern helfen, die dem Halbgebildeten seine Mundart verächtlich macht, denn es gehört auch die Mundart, nicht anders wie der Volksglaube, durchaus zum Begriff des gesunden Volks. Dies Hinabtauchen in die Beschränkung eines engen, aber in all seinen anschaulich erfaßten Begriffen restlos ausgeschöpften Gesichtskreises, in die schmalen Grenzen des Einfachen und Urwüchsigen, des Unkomplizierten und Unproblematischen, des völlig Erfüllten muß wie eine Befreiung und wie eine Erlösung sein — aber nicht anders wie überhaupt eine Flucht aus der Zivilisation in ein Gehege primitiver Gemeinschaft, in ein „Zurück zur Natur“, Befreiung, Erlösung und gewisse ästhetische Befriedigung gewährt. Man sucht seine Heimat auf, wenn man in seine Mundart verfällt, und mit immer erneuter behaglicher Festigkeit geht man antäushaft aus dieser Berührung mit dem Mutterboden hervor. Man unterliegt der Suggestion eines Unerschütterlich-Festen und Altererbten, ganz ohne Rücksicht darauf, daß in Wirklichkeit die Mundart vielfach sehr jugendliche und fortentwickelte Züge trägt, — einer Suggestion der Unwandelbarkeit, wo doch eigentlich nicht die Sprache, sondern der primitive Geist das Unwandelbare darstellt.

Über das sprachliche Verhältnis von Ober- zu Unterschicht

mit besonderer Berücksichtigung der Lautgesetzfrage.

Von **Eugen Lerch.**

Zu dem bedeutsamen Thema, das Hans Naumann hier in so umfassender Weise behandelt (hauptsächlich mit deutschen Beispielen), seien einem Romanisten ein paar ergänzende Bemerkungen gestattet. Ist doch, unter allen Disziplinen der einen Sprachwissenschaft, die Romanistik in einer bevorzugten Lage: ihr ist der Ausgangspunkt der sprachlichen Veränderungen halbwegs bekannt (denn wenn auch die romanischen Sprachen sich nicht aus dem Schriftlatein entwickelt haben, sondern aus dem 'Vulgärlatein' oder 'Umgangslatein', so können wir doch dieses Umgangslatein aus einer Reihe von Grammatiker-Zeugnissen u. dergl. erschließen); ihr steht sodann, für den Verlauf der 'Entwicklung' selbst, eine jahrhundertelange ununterbrochene Überlieferung an Denkmälern zur Verfügung; die Neigung zur Reflexion über die Sprache, zu grammatikalischer Regelung der Sprache, zu Wertschätzung und Pflege einer als 'schön' oder 'korrekt' geltenden Ausdrucksweise ist bei den Romanen stärker und früher ausgebildet als bei anderen Völkern (wie etwa den Germanen); und endlich ist die Inventarisierung der lebenden Mundarten (durch Sprachatlanten, Wörterbücher und Einzeluntersuchungen) auf romanischem Gebiete schon erfreulich weit vorgeschritten. So müßte denn die Romanistik besonders gut in der Lage sein, auf die in der Überschrift aufgeworfene Frage eine Antwort zu geben. Zur endgültigen Beantwortung dieser Frage bedarf es freilich noch langwieriger Untersuchung, und die Begründung der Antwort wird, wenn sie überzeugen soll, nicht wenig Raum in Anspruch nehmen; von vorliegendem kurzen Aufsatz möge nicht mehr erwartet werden, als er seiner Natur nach leisten kann. Wenn er nur dazu beiträgt, daß seine Leser sich obige Frage von neuem stellen, so hat er seinen Zweck schon erfüllt.

Daß aber die Frage von neuem aufgeworfen werde, scheint uns darum wünschenswert, weil es bereits eine Antwort darauf gibt: eine Antwort, deren Richtigkeit wir bezweifeln möchten, deren Begründung wir vermissen, die sich aber gleichwohl weitgehender Zustimmung erfreut. Sie lautet etwa: „Aller Fortschritt in der Sprache kommt aus der Unterschicht, aus dem Volke; die Oberschicht versucht zwar (törichterweise, aus Dünkel, um etwas Besonderes zu haben) sich diesem Fortschritt entgegenzustemmen — aber das gelingt ihr immer nur vorübergehend oder teilweise." Will man einen Beleg für diese Anschauung, und zwar einen möglichst modernen, so lese man etwa die einleitenden Seiten eines Aufsatzes über „Hyperkorrekte (umgekehrte) Schreib- und Sprechformen besonders im Niederdeutschen" in der Germ.-Rom. Monatsschrift 1921, S. 19 ff., von ihrem Herausgeber, Dr. Heinrich Schröder. Der Verfasser beginnt mit einem Zitat aus Meyer-Lübke, Hist. Gramm. der franz. Spr. I² 19 § 18 (1913): „In den mittleren und unteren Schichten allein geht das wirkliche sprachliche Leben vor sich"[1]), und fährt fort: „Die obere Schicht hält ihre eigene Sprachweise für die einzig gute, schöne, richtige, mustergültige und wehrt jede merkliche Abweichung von ihrem Sprachgebrauch als schlecht, häßlich, falsch, ungebildet ab, ohne zu ahnen, daß in vielen Dingen die heutige „mustergültige" Sprache nur dadurch zustande gekommen ist, daß die obere Schicht schließlich doch den von den unteren Schichten ausgehenden Strömungen sich gefügt hat, daß vieles, was heute als das einzig Gebildete gilt, früher als ungebildet angesehen und bekämpft worden ist." Das wird dann noch weiter ausgeführt, und zwar nicht sine ira et studio, als bloße Konstatierung eines Tatbestandes, sondern mit deutlicher Wertung, mit ausgesprochenem Bedauern über jene hemmende Tätigkeit der Gebildeten oder mit ausgesprochener Ironisierung dieses vergeblichen Bemühens, mit unverhohlener Parteinahme für die Unterschicht, die „ein natürliches Sprachleben" führe, deren „natürliche Sprechweise" meistens auch die Zukunftssprache der Oberschicht sei, und zum Beweis für die Schädlichkeit dieses Bemühens werden eben jene „hyperkorrekten" Schreib- und Sprechweisen angeführt, mit denen der Aufsatz sich beschäftigt: im Lateinischen *hinsidias* statt *insidias* (nach dem Verstummen des *h*; vgl. Ferd. Sommer, Lat. Laut- und Formenlehre, 2. und 3. Aufl., S. 194 f.), im Deutschen „sinnloses" *h* in *gehen*, *stehen*,

[1]) Das Zitat ist nur insofern ungenau, als der fragliche Gedanke bei Meyer-Lübke nicht als selbständiger Satz auftritt sondern nur als Relativsatz.

wehen, mähen, blühen usw., das im Mittelhochdeutschen nicht vorhanden war und sich nur als Reaktion der Gebildeten gegen die nachlässige Aussprache von Wörtern erklärt, in denen das *h* von altersher steht (sehen = althochd. *sehan* — verwandt mit lat. *sequi* —, das aber *sên* gesprochen wird und schon ahd. mitunter als *sean* begegnet, usw.).

Es ist die gleiche Anschauung, die man in den Veröffentlichungen der Sprachreiniger so oft lesen kann: das Volk führt ein gesundes, natürliches Sprachleben, es gebraucht keine Fremdwörter (oder doch nur solche, die es durch lautliche Veränderungen oder auch durch „Volksetymologie" eingedeutscht hat); höchst ungesund und verderblich ist dagegen das Sprachleben der Gebildeten, die aus Dünkel, Modetorheit, Liebedienerei gegen das Ausland und ähnlichen edlen Beweggründen immerfort neue Fremdwörter aufnehmen und durch eine albern-korrekte Aussprache die „Eindeutschung" der nun einmal vorhandenen verhindern. Nun kann man aber mit dem Bestreben der Sprachreiniger, durch Vermeidung entbehrlicher Fremdwörter die Kluft zwischen Gebildeten und weniger Gebildeten zu verringern, durchaus einverstanden sein und doch die agitatorischen Behauptungen, die zur Erreichung dieses Zieles aufgestellt werden, einer kritischen Nachprüfung für bedürftig halten.

Daß diese Anschauung aber auch unter den Sprachforschern weit verbreitet ist, zeigt sich darin, daß wohl alle Darstellungen der lautlichen Veränderungen, die das Latein in den romanischen Sprachen erfahren hat, von einer Entwicklung der Laute sprechen. Nun ist aber „Entwicklung" nicht einfach = „Veränderung", sondern mehr: „Entwicklung" ist Veränderung von niederen, einfacheren zu höheren, komplizierteren, vollkommeneren Formen; „Veränderung" konstatiert, „Entwicklung" wertet. („Entwicklung" ist = „Evolution"; auch dieser Ausdruck findet sich: wenn auch nicht in deutschen Darstellungen, so doch z. B. als Kapitelüberschrift bei Nyrop, Grammaire hist. de la langue fr., tome I, 3. Aufl. 1914, p. 135: „Évolution des sons"). Wer von „Entwicklung" redet, setzt einen Zweck, ein Ziel, legt einen Maßstab an[1]); wer von einer „Entwicklung der Laute" redet, gibt (wenn man ihn beim Wort nimmt) damit zu verstehen, daß er den Endzustand, der sich durch die lautlichen Veränderungen ergibt, als einen irgendwie höheren, vollkommeneren betrachtet. Nimmt man nun dazu die ebenfalls allgemein

[1]) Eine nähere Analyse des schwierigen Begriffes bei Voßler, Sprache als Schöpfung und Entwicklung, Heidelberg 1905, S. 1 ff.

angenommene Lehre, daß die lautliche 'Entwicklung' sich vollkommen unbewußt, unabhängig vom Willen der sprechenden Individuen vollziehe (man findet sie z. B. bei Nyrop unmittelbar nach jener Überschrift), so ergibt sich die Paradoxie, daß dieser höhere Zustand vollkommen unbewußt, also rein zufällig erreicht wird (oder aber: eine gütige Vorsehung fügt es so, daß die Veränderungen, die der Mensch blind und unbewußt vornimmt, die Sprache immer mehr vervollkommnen — und so ließe sich die Entwicklung der Laute geradezu als Gottesbeweis benutzen). — Nun liegt es den Forschern, die von einer Entwicklung der Laute sprechen, gewiß fern, mit diesem Begriff stets die Vorstellung einer Vervollkommnung zu verbinden oder ausdrücken zu wollen: vielmehr bedienen sie sich dieses Terminus, weil er der überlieferte ist und weil ein einfaches Wort für „allmähliche, graduelle Veränderung" nicht existiert. Allein sie werden alsbald das Opfer ihrer eigenen Terminologie: da sie die Veränderungen der Laute als eine Entwicklung zu bezeichnen pflegen, so stellen sie sich diese Veränderungen unwillkürlich als ebensoviele Fortschritte vor; ihre Auffassung der lautlichen Veränderungen ist eine optimistische. Anders sind solche Meinungen wie jene, das wirkliche sprachliche Leben gehe allein in den mittleren und unteren Schichten vor sich, nur die Unterschicht führe ein natürliches Sprachleben, nicht zu verstehen. Denn was heißt „wirkliches sprachliches Leben" oder „natürliches Sprachleben"? Ist die Tatsache, daß die Oberschicht die Lautveränderungen der Unterschicht zu hemmen sucht, daß sie dagegen reagiert und in diesem Reagieren sogar manchmal zu weit geht — ist diese Tatsache weniger „wirklich" oder weniger „natürlich"? — So kann sie in der Tat nur nennen, wer schon die Veränderung an sich als einen Fortschritt betrachtet, wer „Veränderung" = „Entwicklung" setzt (und auch er könnte den hemmenden Einfluß der Oberschicht allenfalls „unnatürlich", nicht aber „unwirklich" schelten). Das ist der Standpunkt eines Revolutionärs *à tout prix*. Wer aber konservativ gesinnt ist, wer auch in sprachlichen Dingen seine liebe Ruhe haben möchte, dem könnten gerade diese ewigen Veränderungen der Laute als „unnatürlich" erscheinen und er könnte demgemäß die umgekehrte These aufstellen: „Nur die Oberschicht führt ein natürliches Sprachleben."

Nun sind es gerade die Lautveränderungen, worin sich die Aktivität der Unterschicht am deutlichsten zeigt. (Die „Mittelschicht" begreifen wir mit ein, da es sich ja um den Gegensatz zwischen

Umgangssprache und Schrift- oder Vortragssprache handelt). Im übrigen erscheint die Unterschicht durchaus nicht als besonders aktiv oder schöpferisch. Nicht in der Formenlehre: sie läßt gewisse Sprachformen (z. B. Passiv, Konjunktiv, einfaches Präteritum, Genitiv) verkümmern oder gänzlich untergehen, und wenn dafür auch Neubildungen eingetreten sind, so sind sie gewiß nicht alle in der Unterschicht entstanden (so sind z. B. für das lat. Passiv im Französischen die Formen *il est aimé, il était aimé, il fut aimé, il a été aimé* etc. gebildet worden, aber gebräuchlich sind sie eigentlich nur in der Schriftsprache: die Umgangssprache zieht das Aktiv vor; und der Typus *il a été aimé* läßt sich vor der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts nicht nachweisen: Haas, Frz. Syntax, S. 132 § 113). Und nun gar in der Syntax und Stilistik: hier läßt die Unterschicht im wesentlichen nur Verarmung eintreten; fast alle Neubildungen, Bereicherungen, feineren Unterscheidungen sind der Oberschicht zu verdanken. Man denke nur an die Geschichte der Konjunktionen: erhalten sind von dem reichen Bestand des Lateinischen nur *et, aut* als *ou, quando* als *quand, si* als *se* (später wieder *si*) und ein *que* 'daß', in dem *quia, quod, quid, quam* und vielleicht sogar *quem* in gewissen Verwendungsweisen zusammengeflossen sind — aber alle anderen lateinischen Konjunktionen sind von der Volkssprache aufgegeben worden, darunter alle finalen und konzessiven und selbst so häufig gebrauchte wie *ut* und *cum* (vgl. Voßler, Frankreichs Kultur S. 62 und Meyer-Lübke III 607, sowie die dort zitierte Literatur). Die Volkssprache kam eben mit den wenigen Konjunktionen aus, mit denen etwa auch unsere Kinder auskommen und Erwachsene von geringer Bildung: 'und', 'oder', 'wenn', 'als', 'daß'. Allmählich aber wurde — und zwar durch die Oberschicht — der Verlust durch Neubildungen wieder ausgeglichen, weil eben kompliziertere Gedankengänge sich mit diesen paar Konjunktionen nicht ausdrücken ließen; und so verfügt denn die heutige französische Schriftsprache über annähernd ebensoviele Konjunktionen wie die lateinische. Dazu kommen aber noch zahlreiche Neubildungen der Oberschicht, die besonders in der Renaissance gebraucht, später aber wieder aufgegeben wurden oder nur noch in der Kanzleisprache ihr Dasein fristen *(incontinent que, soudain que, considéré que, attendu que* etc.). Besonders lehrreich für die Entstehung einer Konjunktion in der Oberschicht ist die Geschichte einer heute so gewöhnlichen Konjunktion wie *pendant que:* dem Altfranzösischen ist sie unbekannt, da sie erst gebildet werden konnte, als man begann, den lateinischen abl. abs., eine Konstruktion, die

die Volkssprache aufgegeben hatte, französisch nachzubilden: *pendant que* als Konjunktion setzt *pendant* als Präposition voraus (z. B. *pendant le procès),* und dieses ist Nachbildung von *pendente lite* (noch mittellat. *pendente offertorio,* 1492, bei Du Cange unter *pendens* 4). Nun stammt aber die Nachbildung des lateinischen abl. abs. aus Schule und Kanzlei (vgl. Tobler I[1] 96 = I[3] 119 Anm. 1; Meyer-Lübke III 455, Brunot, Hist. de la l. fr. II 465), und *pendre* im Sinne von 'schweben', 'dauern' ist eine Ausdrucksweise der Juristen. So findet sich denn ein Beispiel wie *Quant demande est fete à aucun et il muert le plet pendant* (= 'schwebenden Prozesses', 'während des Prozesses') zuerst bei den Juristen Ph. de Beaumanoir (vgl. Littré, *pendant I* Nr. 4 und *pendre* Nr. 5), und daraus bildet man dann *ce pendant que* (= 'dieses hängend, nämlich daß ....') und *pendant que* (dieses zuerst im 15. Jahrh. belegt: vgl. Littré, *pendant II* und Emil Hartmann, Temporale Konjunktionen, Gött. Diss. 1903, S. 28). Wenn nun heute *pendant que* selbst von einem ungebildeten Viehhirten gebraucht wird, so kann man sich ausmalen, wie dieser Ausdruck allmählich aus der Schriftsprache der Kanzleien über die Sprechsprache des Plädoyers in die Umgangssprache der gebildeteren Städter und von da in die unteren Schichten der städtischen Bevölkerung und schließlich auf das Land hinaus gewandert ist[1]).

Ein schönes Beispiel für die Wanderung gewisser Wörter von der obersten zur untersten Schicht bildet auch der Ausdruck *sauf votre respect,* den heute die Bauern gebrauchen, wenn sie zu einer Respektsperson von Dingen reden, die sie eigentlich für zu gemein halten, um ihr gegenüber erwähnt zu werden (z. B. von ihrem Misthaufen, ihrem Schwein usw.). Nun ist aber die Präposition *sauf* ähnlich entstanden wie *pendant,* nämlich durch Nachahmung des lateinischen abl. abs., also in den obersten Schichten: *salvo honore* 'der Ehre unbeschadet', *salvo officio* 'ohne Pflichtverletzung', *salva venia* 'mit Verlaub', *salvo jure* 'unbeschadet des Rechts' usw. bildete man nach durch *sauf l'honneur (salve l'onor* schon in einer Aubade des 12. Jahrh., bei Bartsch-Wiese 47, 67), *sauf notre droit, sauve vostre grace* (so bei Littré in einem jurist. Text des 13. Jahrh.; mit invariablem *sauf vostre grace* im Pathelin und der Passion der Brüder

[1]) Ähnlich hat sich auch unser '*während*' aus einer Nachbildung des lat. abl. abs. herausgebildet: noch bei Lessing findet man *währendes Krieges hat manches seinen Herrn verändert,* und wenn Schuppius schreibt *in währender Mahlzeit,* so findet sich auch franz. *en ce pendant* bei Beaumanoir und *en ce temps pendant* noch im 15. Jahrh. Vgl. Grimm, D. Wtb. und H. Paul, D. Wtb.

Greban, B.-W. 96, 3 und 97, 96), also zuerst bei den Juristen usw. Und *respect* ist bei Littré erst im 14. Jahrh. belegt — es ist, wie seine Form verrät, ein durchaus gelehrtes Wort. *sauf votre respect*, das für *sauf vostre grace* eintrat, war also anfangs eine höchst gebildete Höflichkeitsformel. Dann aber drang der Ausdruck in immer tiefere Schichten, und 1690 erklärt ihn De Caillières für «*du dernier bourgeois*» (s. Littré). Er existiert aber noch heute und wird sogar von Leuten gebraucht, die so wenig gebildet sind, daß ihnen die Präposition *sauf* überhaupt nicht bekannt ist: diese sagen dafür *sous votre respect* (Balzac, La Cousine Bette, Paris 1891, Calman Lévy, p. 459, 470 und 471).

Wenn man aber die beständige Veränderung als das einzig «wirkliche» oder einzig «natürliche» Sprachleben betrachtet und wenn nun in der Syntax fast alle Veränderungen von der Oberschicht ausgehen — wie kann man dann sagen, nur die Unter- (und Mittel-)schicht führe ein wirkliches oder ein natürliches Sprachleben? Ist die Syntax etwa nur ein sekundäres Gebiet, sind ihre Erscheinungen nicht mindestens ebenso wichtig, ebenso bezeichnend für den Charakter des Sprachlebens wie die Erscheinungen der Lautlehre? — Man sieht: diese Anschauung von dem allein natürlichen Sprachleben der Unterschicht hat sich in der (noch nicht abgeschlossenen) Epoche der Sprachwissenschaft gebildet, da die Lautlehre im Zentrum des Interesses stand, ja als die Disziplin der Sprachwissenschaft angesehen wurde, in jener geistesgeschichtlichen Epoche, die heute schon vielfach als diejenige des Vorherrschens der naturwissenschaftlichen Denkweise bezeichnet wird. In der Lautlehre glaubte man mit den so erfolgreichen Naturwissenschaften konkurrieren zu können: die Lautgesetze betrachtete man als Naturgesetze, als Naturgesetze der Sprache, und unter dem Einfluß des darwinistischen Entwicklungsbegriffes sprach man von der «Entwicklung» der Laute.

Uns aber will heute scheinen, von einer Entwicklung in der Sprache könnte man mit größerem Recht dort sprechen, wo die Veränderungen nicht unbewußt-triebhaft vorgenommen werden, sondern mit voller Überlegung: nach Konstatierung einer Lücke in den sprachlichen Ausdrucksmitteln und zur Ausfüllung eben dieser Lücke. Das heißt aber: eher in der Ober- als in der Unterschicht, und eher in der Syntax und Stilistik als in der Lautlehre. Wenn z. B. anfangs fehlende Konjunktionen wie *après que, pendant que, afin que, en cas que, à condition que, bien que, quoique* usw. neu-

gebildet werden, so wird dadurch fraglos ein höherer, vollkommenerer, „entwickelterer" Zustand erreicht, und zwar wird er durchaus bewußt und planmäßig erreicht, nach einem Maßstab, der nicht erst nachträglich von dem Linguisten angelegt wird, der die Geschichte der Sprache untersucht, sondern der bereits den Sprechenden selber vorschwebt, weil er eben das Motiv darstellt, aus dem heraus sie die Änderung bzw. Neuschöpfung vornehmen. (In der Lautlehre dagegen könnte es sich — da ja die Veränderungen anerkanntermaßen ungewollt und unbewußt erfolgen — nur um eine unbewußte und ungewollte Entwicklung handeln: d. h. eine Entwicklung könnte höchstens nachträglich durch die wissenschaftliche Forschung konstatiert werden, hätte aber keineswegs in der Absicht derer gelegen, die — durch die graduellen Veränderungen — die Entwicklung herbeiführten).

Hätte aber die Sprachwissenschaft der Geschichte der syntaktischen Ausdrucksmittel die gleiche Aufmerksamkeit zugewendet wie der Geschichte der Laute, so hätte sie wohl über die Rolle, die Bewußtsein und Überlegung in der Sprache spielen (und demgemäß auch über die Rolle der Oberschicht) eine andere Anschauung gewonnen als diejenige, die wir durch die Ausführungen Meyer-Lübke's und H. Schröder's belegt haben und die man vielleicht nicht unzutreffend als eine bildungsfeindliche charakterisieren kann. „Die Unterschicht", sagt Schröder a. a. O. (der damit nur einer weitverbreiteten Meinung Ausdruck gibt, u. W. auch keinerlei Widerspruch erfahren hat), „die Unterschicht, die ein natürliches Sprachleben führt, die noch mit den Ohren hört und mit dem Munde spricht, die nicht wie die Oberschicht einen großen, vielleicht den größten Teil ihres Sprachstoffes durch die Augen in sich aufnimmt und mit der Feder in der Hand von sich gibt, die bildet die Sprache weiter, ohne Absicht und auch in zunächst unmerklicher Entwicklung" (das ist das oben charakterisierte Paradoxon!), „und da sie der Oberschicht an Zahl überlegen ist, so folgt diese ihr meistens wenn auch nur langsam und oft erst nach heftigem Widerstreben, oft auch nicht einmal ahnend, daß sie nicht mehr so spricht, wie sie nach ihrer Ansicht sprechen sollte, d. h. wie sie nach einem veralteten, durch die Sprachentwicklung vielleicht längst überholten Gebrauch zu schreiben gewohnt ist." Man beachte, wie der Verfasser, das Opfer seines eigenen Terminus 'Entwicklung' wird: jetzt erscheint die Sprechweise der Gebildeten als veraltet, durch die Sprachentwicklung überholt, kurz als rückständig; die Gebildeten sind in

Wahrheit die Dummen, die Ungebildeten erscheinen als führend die Gebildeten als geführt (wenn auch widerwillig, widerstrebend geführt), und der Schluß, der sich den Gebildeten aufdrängen muß, kann nur der sein, ihren Widerstand aufzugeben und sich ruhig von den so viel klügeren Ungebildeten führen zu lassen. Offenbar aber ist diese ganze Anschauung nur dadurch zustande gekommen, daß der Verfasser einseitig die 'Entwicklung' der Laute vor Augen hatte — denn im Bereiche der Syntax ließe sich schwerlich behaupten, daß die Ungebildeten die Führer seien und die Gebildeten nur die zögernd und widerwillig nachhinkenden. Auch die Ausführungen über den schädlichen Einfluß der Schrift auf die Sprache (genauer: auf das Sprechen, denn das Geschriebene gehört ja auch zur Sprache!) beruhen auf der Anschauung, die Entwicklung der Sprache erschöpfe sich in der Entwicklung der Laute, und in der Geschichte der Laute sei jede Veränderung auch schon ein Fortschritt — ein Fortschritt, dem gegenüber das Schriftbild als rückständig erscheint, und das Bemühen der Oberschicht, an der durch dieses Schriftbild fixierten Sprachstufe festzuhalten, als unnatürlich. Daß dies die Meinung ist, zeigt sich aufs Klarste in den Worten, mit denen Schröder fortfährt: „Wenn den Gebildeten aber zum Bewußtsein kommt, daß Wort und Wortbild sich nicht mehr decken, dann gilt eben das Wortbild als Norm, und Schule und Haus halten streng darauf, daß die Kinder 'jeden Buchstaben richtig aussprechen', vor allem auch keinen 'verschlucken'. So gehen denn beide Sprechweisen nebeneinander her: auf der einen Seite die alte, die 'mustergültige', d. h. die unnatürliche der Oberschicht, auf der anderen Seite die neue, die sog. 'vulgäre', 'ungebildete', die natürliche Sprechweise der Unterschicht, die meistens auch die Zukunftssprache der Oberschicht ist."

Daß die Schriftsprache nicht frei ist von Schönheitsfehlern, daß es bei den Juristen, bei den Gelehrten und auch bei den Zeitungsschreibern so etwas gibt wie einen allzu abstrakten, umständlichen, „papierenen" Stil — wer wollte es leugnen? (Vgl. Otto Schroeder, Vom papierenen Stil, 9. Auflage, Leipzig, Teubner, 1919). Aber das „Papierene" pflegt schon von der Sprechsprache der Oberschicht zurückgewiesen zu werden; es pflegt auf dem Papier zu bleiben. Und es ist wohl möglich, daß H. Schröder bei seinen Ausführungen nicht nur an die „Rückständigkeit" der Orthographie gedacht hat, sondern auch an die Auswüchse dieses papierenen Stils, — aber schwerlich wäre er so weit gegangen, sich ganz allgemein gegen

die Schrift, gegen die Gebildeten, gegen die korrekte Aussprache, gegen die sprachliche Erziehungsarbeit von Schule und Haus zu wenden und die Sprechweise derer, die „noch mit den Ohren hören und mit dem Munde sprechen“, d. h. derer, die nichts lesen und nichts schreiben, als die einzig wahre und natürliche zu feiern, wenn nicht Rousseau's Vergötterung des primitiven, unreflektierten, unverdorbenen Naturmenschen, Rousseau's Lehre von dem verderblichen Einfluß von Bildung und Kultur noch immer nachwirkte. Allein wie Voltaire dem Verfasser des *Discours sur l'inégalité* nach der Lektüre schrieb, es habe noch niemand soviel Geist leuchten lassen wie er, in dem Bestreben, uns wieder zu Bestien zu machen, und man bekomme beim Lesen ordentlich Lust, auf allen Vieren zu laufen (30. August 1755), so möchte man sich fragen, warum die Sprachforscher von der sprachlichen Tätigkeit der Oberschicht (der sie doch selber angehören) gar so geringschätzig denken und warum sie soviel Geist aufwenden, um den Geist als das Schädliche hinzustellen und die Geistlosigkeit (die unbewußte, ungewollte Veränderung der Laute) als das einzig Wahre und Natürliche. (Auch die geistigen Waffen des Sozialismus, mit denen er die Oberschicht bekämpft, sind ihm von Angehörigen dieser Oberschicht geschmiedet worden.)

Daß schöpferische Kraft nur im Volke lebe und daß Reflexion und Bildung sie ertöte, war die Lehre der Romantik. Volkslied, Volkskunst, Volkssitte, Volkstracht feierte man als Manifestationen dieser Kraft; noch bis vor kurzem hat man auch die altfranzösischen Heldenepen als Erzeugnisse nicht von Einzelnen, sondern des ganzen Volkes angesehen (*«L'auteur de la Chanson de Roland s'appelle Légion»*, lehrte Gaston Paris). Heute aber kommt man auf allen Gebieten von dieser Anschauung zurück: mehr und mehr erkennt man, daß auch die sog. 'Volkslieder' von Einzelnen gedichtet und vom Volke nur zurechtgesungen, 'zersungen' worden sind, daß die Volkstracht nichts anderes ist als eine frühere, oft längst aufgegebene Tracht der Oberschicht, die sich nur in irgend welchen Gegenden aus irgend welchen Gründen gehalten hat (und später bewußt gepflegt wurde) usw.[1]); Ph. A. Becker, Joseph Bédier und noch radikaler Wilhelm Tavernier haben sich bemüht, die altfranzösischen Epen im allgemeinen und das Rolandslied im besonderen als planmäßige Schöpfungen von Einzelnen (nicht anders als ein moderner Roman,

[1]) Hans Naumann, Grundzüge der deutschen Volkskunde, Leipzig 1922 ('Wissenschaft und Bildung, Nr. 181).

etwa *Madame Bovary)* zu erweisen[1]). Auch in der Sprachwissenschaft wird es sich nicht vermeiden lassen, mit dieser romantischen Lehre von dem Volke als der wahrhaft schöpferischen Instanz zu brechen[2]).

Dieser Umschwung ist bereits im Begriff, sich zu vollziehen. Die Anschauung, die uns als die richtigere erscheint, mußte sich eben nahezu von selbst aufdrängen: auch ohne alle philosophische Spekulation, allein durch eine genauere Untersuchung der Tatsachen. Ein Symptom dafür ist es, wenn Meyer-Lübke kürzlich eine Dissertation angeregt oder mindestens genehmigt hat, die den Wandel des zwischenvokalischen *r* zu stimmhaftem *s* (welchen Laut der Verfasser nach dem naiv-französischen System der *Assotiation phonétique* durch das mißverständliche Zeichen *z* wiedergibt) behandelt (vgl. Meyer-Lübke, Rom. Gr. I § 456; frz. Gr. I § 203; Nyrop, Gr. hist. I[3] § 360) und die zu folgendem Schluß gelangt: „Im Laufe der Untersuchung ergab sich nun, daß das intervokalische *r* ein schwach vibriertes Zungen-*r* war, sowohl im Provenzalischen als auch im Französischen. Bei einem so artikulierten *r* ist nun aber der Übergang zu *z* sehr leicht zu vollziehen. Die Artikulationsstelle braucht sich nur zu senken, so kommen wir von selbst über verschiedene Zwischenstufen (etwa *ṛ* und *ẓ*) zu *z*. Besonders beim gewöhnlichen Volk ist bei einer schnellen und oberflächlichen Aussprache (nota bene!) eine solche Verschiebung sehr leicht möglich. Offenbar hat nun, als die Aussprache *z* oder *ẓ* in den unteren Schichten durchzudringen begann, in den oberen gleich eine Gegenströmung eingesetzt, die dem verdrängten *r* wieder zu seinem Rechte verhelfen wollte. Dadurch wurde die Verwirrung erst vollkommen; denn manchmal schoß man über das Ziel hinaus und *r* wurde an die Stelle von *z* eingesetzt,

[1]) Vgl. meinen Aufsatz „Zu den Anfängen der franz. Lit." in der Festschrift für O. Walzel (Berlin-Neubabelsberg 1924), der zu zeigen versucht, daß das sog. Volksepos von der geistlichen Dichtung abhängig ist.

[2]) Leo Jordan (Hauptfragen der Romanistik, Festschrift für Ph. A. Becker, Heidelberg 1922, S. 79 unten; Hauptprobleme der Soziologie, Erinnerungsgabe für Max Weber, München 1923, I, S. 339 ff., ZrPh. 1923, XLIII, 155 unten) liebt es, die Forschungsweise Voßlers und seiner 'Schule' als „romantisch" zu bezeichnen. Unsere Ausführungen wollen zeigen, daß in Wahrheit die auch von Jordan vertretene Anschauung von der 'Entwicklung' der Laute und der schöpferischen Kraft des Volkes romantisch ist — im Gegensatz zu der Methode Voßlers, die über 'Entwicklung' kritischer denkt und, indem sie auch die bisher vernachlässigten Änderungen heranzieht, die dem Geist (der Reflexion, dem bewußten Wollen) zu verdanken sind, den Anteil der Oberschicht an der Entwicklung der Sprache in einem wesentlich anderen Lichte erscheinen läßt als die frühere Forschung.

wohin es etymologisch nicht gehörte. So erklärt es sich auch, daß die Beispiele mit *r* statt *z* in dieselbe Zeit fallen wie die mit *z* statt *r* und beinahe noch zahlreicher sind. Der Verwirrung wird dann durch das Platzgreifen anderer *r*-Artikulationen, besonders durch das stark gerollte *r*, der Lebensnerv abgeschnitten, und so ist dann allmählich die ursprüngliche Verteilung von *r* und *z* wieder durchgedrungen, in der Schriftsprache nahezu vollständig, außer in *chaise* und *bésicles*, in den Mundarten in geringerem Maße, wie ja die Untersuchung deutlich gezeigt hat."

Wie man sieht, hat der Verfasser (und als Anfänger durchaus mit Recht) sich jedes Werturteils über die Rolle der Unter- und der Oberschicht (in diesem Falle oder gar darüber hinaus) enthalten. Das Bedeutsame aber ist, daß er den Lautwandel nicht abstrakt und isoliert behandelt hat, sondern mit Beziehung auf die soziale Schichtung der Sprechenden (Andeutungen dieser Art finden sich auch in früheren sprachwissenschaftlichen Darstellungen — aber eben nur Andeutungen). Und dabei ergab sich, daß die Veränderung in den unteren Schichten vollzogen wurde und auf einer schnellen, oberflächlichen, nachlässigen Artikulation des *r* (Zungen-*r*) beruht. Mit Recht sagt der Verfasser, ein solcher Übergang sei sehr leicht möglich (und deshalb hat auch seine Vermutung, die 'Entwicklung', deren älteste Belege für Süd- wie für Nordfrankreich ins 12. bzw. 13. Jahrh. fallen, sei ungefähr gleichzeitig in zwei örtlich getrennten Gegenden entstanden, sehr viel Wahrscheinlichkeit). Lautwandlungen, die auf einer nachlässigen Aussprache beruhen, die sich bei schnellem Sprechen sozusagen von selbst ergeben, können eben an jedem Ort und zu jeder Zeit entstehen: möglicherweise ist der fragliche Wandel an noch mehr als zwei Orten unabhängig erfolgt, und vielleicht ist er noch älter, als sich aus den Dokumenten ergibt: denn nicht jeder Lautwandel wird auch aufgezeichnet, und nicht alles Aufgezeichnete ist uns erhalten. Damit ein Lautwandel aufgezeichnet werde, muß er so ausgesprochen sein, daß er von dem Aufzeichner bemerkt wird; aber diese Bedingung genügt nicht: ob er ihn aufzeichnet und ob er ihn richtig aufzeichnet, wird abhängen von seiner Einstellung zur Vulgärsprache und von seiner phonetischen Beobachtungsfähigkeit, also von seiner Bildungsstufe. Er kann ihn aufzeichnen, weil er die korrekte Lautung gar nicht kennt, oder aber mit deutlichem Bewußtsein des Nichtkorrekten, eben als Kennzeichen der Vulgärsprache; und er kann ihn unbezeichnet lassen, weil er ihm nicht typisch, nicht verbreitet genug erscheint, oder weil die Aufzeichnung

zu schwierig wäre, oder weil sie zu Mißverständnissen führen müßte oder könnte. (Man müßte einmal untersuchen, wieviel unsere heutigen Schriftsteller, wenn sie in Romanen, Dramen oder Dialektgedichten mit den gewöhnlichen Zeichen unserer Schrift die mundartliche Aussprache wiederzugeben versuchen, davon wirklich bezeichnen. So gibt es z. B. im berliner Dialekt, in Wörtern wie Oogen = Augen, einen eigentümlichen *r*-Laut; manche bezeichnen ihn auch durch *r* [Ooren], andere aber behalten das *g* bei: einmal, weil es sich eben doch nicht um ein *r* in der gewöhnlichen Aussprache handelt, und sodann, weil *Ooren* als „Ohren" mißverstanden werden könnte.) Die Gebildeten aber reagieren gegen die nachlässige Aussprache, und so haben sie auch gegen die Aussprache des *r* als *z* reagiert. Warum wohl? — Weil dieser Lautwandel zu den lächerlichsten Mißverständnissen führen mußte: jemand wollte etwa sagen 'meine Brüder' *(mes frères)*, aber man verstand 'meine Erdbeeren' *(mes fraises)*; er meinte 'mein Ohr' *(mon oreille)*, aber man verstand 'mein Sauerampfer' *(mon oseille)* usw. Und deshalb werden wir sagen müssen: sie taten wohl daran, daß sie der nachlässigen Aussprache Widerstand entgegensetzten; und wir werden vom 'wirklichen' Sprachleben, von der sprachlichen Tätigkeit der Oberschicht und von der sprachlichen Erziehung eine andere Auffassung gewinnen, als sie von H. Schröder und anderen Sprachforschern vertreten wird.

Wenn nun die Verwandlung des *r* in *s* heute weit weniger verbreitet ist, als sie es früher gewesen sein muß (z. B. in Paris, wo Clément Marot sie verspottete, kommt sie heute nicht mehr vor), so zeigt diese Tatsache, daß die Oberschicht auch in rein lautlichen Dingen tonangebend ist; oft freilich mag sie schließlich ihren Widerstand gegen die 'fortschrittliche' (d. h. vulgäre) Aussprache aufgeben[1], in anderen Fällen aber gelingt es ihr, einen in der Unterschicht

[1]) Mitunter erst nach einer sozialen Umschichtung. So haben die Gebildeten beim Diphthongen *oi* bis zur Revolution an der Aussprache u̯è festgehalten: erst damals drang die heutige Aussprache [u̯a] durch, die mindestens im 16. Jahrh. in den unteren Klassen schon weit verbreitet war. (Vgl. E. Herzog, Histor. Sprachl. des Neufrz., Heidelb. 1913, §§ 29 ff.; über die Demokratisierung, die seit der Revolution auch in sprachlichen Dingen einsetzt, vgl. ebenda § 41. — In der Einleitung, Teil II, findet man auch sonst manches zu unserem Thema.) Daß auch hier der Widerstand der Gebildeten nicht unberechtigt war, zeigt z. B. die Verwechslung zwischen den Malern Renoir und Renouard, die durch den Lautwandel möglich wurde und von der der letztere profitierte (vgl. Frankf. Zeitung, 7. Januar 1924, Abendblatt).

bereits durchgeführten Lautwandel einzudämmen oder sogar rückgängig zu machen.

Warum aber haben die Gebildeten bei *chaise* (aus *cathedra*, altfranzösisch *chaeire*, später *chaire*) und bei *besicles* 'Brille' (afrz. *bericles*, Ableitung von *beryllus* 'Beryll' [woher auch unser 'Brille', ferner ital. *brillare*, frz. *briller*, *Brillant*]) den Lautwandel unbeanstandet gelassen? — *chaise* (neben *chaire*) bot den Vorteil, daß man für den gewöhnlichen Stuhl, wie ihn der Schreiner machte (in dessen Sprechweise sich der Lautwandel am stärksten bemerkbar machte), ein besonderes Wort gewann, sodaß man ihn nun von dem Katheder oder speziell der Kanzel, wofür man die korrektere Form *chaire* beibehielt, sprachlich unterscheiden konnte[1]). Die Form mit *s* begegnet (nach dem Dict. gén.) schon 1420 in einem Möbel-Inventar; doch hat es noch lange gedauert, ehe man die beiden Wörter in der heutigen Weise konsequent scheiden lernte: noch Molière läßt in den Femmes sav. V III die Köchin Martine *chaise* für *chaire* brauchen (nämlich das Katheder der Gelehrten), und umgekehrt bezeichnet noch Math. Régnier den gewöhnlichen Stuhl als *chaire* (siehe die Belege bei Littré, *chaise*, Etym.). — Bei *besicles* aber verdankt das *s* seine Erhaltung einer falschen Etymologie: man sah darin lateinisch *bis* oder *circulus* oder beides (*bis circulus* wurde von Voiture in *bini circuli* 'verbessert', siehe Littré, *besicles*, Hist., wo noch die Etymologien *bis cyclus* und *bis oculus* erwähnt sind). Man hatte eben die Herkunft (von *beryllus*) vergessen. Und zwar deshalb, weil man statt *beril* die hyperkorrekte Form *bericle* gebildet hatte: man sprach *beril* mit mouilliertem *l* und sah darin das Deminutivsuffix *-iculus* mit nachlässiger (freilich 'lautgesetzlicher') Aussprache, die man durch *bericle* zu korrigieren glaubte (ähnlich wie die nachlässige Aussprache *artique* statt *article* ein hyperkorrektes *bouticle* statt *boutique*, *chronicle* statt *chronique* — *chronicle* ist sogar ins Englische übergegangen — herbeigeführt hat; vgl. Nyrop I § 503, 6). Und zwar brauchte man die Form *bericle* auch für den *Beryll*, und sogar schon im 12. bis 13. Jahrhundert (vgl. Littré und Godefroy), noch bevor

---

[1]) El. Richter, ZrPh. 31 (1907), S. 574 ff., möchte *chaise* vielmehr von *casa* 'Hütte, Gerüst, Gestell, Unterbau' usw. ableiten. Allein wie REW. unter *casa* (leider ohne Verweis bei *cathedra*) sagt, scheitert diese Ableitung, so gut sie sachlich begründet wäre, an dem Fehlen von Belegen für *chaise* vor dem 17. Jahrh. — Immerhin könnte, nachdem *chaise* auf der oben angenommenen Wahl (aus *chaire*) entstanden war, der Gedanke an lat. *casa* zu seiner Erhaltung beigetragen haben.

Brillen sich einführten; alsdann hat man auch hier die Doppelformen *beril* und *bericle* zur Unterscheidung benutzt, indem man die erste für den Beryll, die zweite für die Brille reservierte; als nun *bericle* zu *besicle* wurde (das gelehrte *beril*, heute *béryl* geschrieben, scheint von dem Lautwandel weniger betroffen worden zu sein), hatte man den Zusammenhang zwischen den beiden Worten vergessen[1]).

Chaise und *besicles* aber sind die einzigen Spuren, die der einstmals so verbreitete Lautwandel von *r* zu *s* in der Schriftsprache hinterlassen hat (Nyrop I § 360 fügt noch den Ortsnamen *Ozoir [Oratorium]* hinzu und *nasiller* 'näseln' für älteres *nariller;* auch hier erklärt sich die Erhaltung des *s* daraus, daß man das Wort von lat. *nasus* ableitete). Das ist um so merkwürdiger, als ja doch (wie Knops in der oben zitierten Dissertation richtig festgestellt hat) durch die entgegengesetzte Tendenz, alle zwischenvokalischen *s* durch *r* zu ersetzen (um nur ja nicht in den als vulgär empfundenen Wandel des *r* zu verfallen), eine völlige Verwirrung eingetreten war. Wie also ist man aus dieser Verwirrung wieder herausgekommen? Soll man annehmen, daß es eine Schicht von besonders Gebildeten gegeben habe, die sich dem Lautwandel zu entziehen wußte? — Man kann es sich nicht recht vorstellen: auch der Gebildeteste kommt in Berührung mit anderen, mindergebildeten Schichten (und nach den Versen Clément Marots, von denen Nyrop a. a. O. den Anfang mitteilt, beschränkte sich der Lautwandel durchaus nicht auf das niedere Volk); auch der Gelehrte verharrt nicht immer in seiner Studierstube, und vor allem: er wird nicht darin geboren: war der Lautwandel (wie die Zeugnisse der Grammatiker dartun) besonders unter den Frauen verbreitet, so mußte er durch die Mutter, die Dienstboten usw. auf die nächste Generation beiderlei Geschlechts übertragen werden, also auch auf den zukünftigen Gelehrten, und man könnte höchstens annehmen, daß er sich die

[1]) Die Herleitung von *besicle* aus *beryllus* ist allgemein angenommen; abweichender Meinung war G. Gröber (siehe Körting, Rom. Etym. Wört., 2. Aufl., Nr. 1345): Die Brillen, die im 13. Jahrh. in Italien aufkamen, seien immer aus Glas gewesen, der Beryll sei undurchsichtig; deshalb geht Gröber von der Form *véricle* aus (von *vitricula* 'Gläschen'), die bei Littré als erster historischer Beleg für *besicles* erscheint (14. Jahrh.) und erst durch Anlehnung an das bereits existierende *bericle* in der Bedeutung 'Beryll' das *b-* erhalten hätte. Allein nach G. Baist (siehe Kluge, unter 'Brille') war gerade das Glas anfangs nicht recht für die Brillen geeignet, da man es nicht bläschenfrei genug herstellen konnte; vielmehr verwendete man den Beryll und den mehrfach mit ihm verwechselten Bergkristall (letzterer werde noch heute verwendet).

fragliche Aussprache später wieder abgewöhnt habe. Allein daß selbst ein Instrument wie die Brille *(besicles)* dem Lautwandel unterworfen wurde, deutet darauf hin, daß nicht einmal die Gelehrten sich ihm zu entziehen wußten. — Oder soll man annehmen, daß man sich zur Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes Rat geholt habe in einer Gegend, die von dem Lautwandel nicht betroffen war? — Auch das ist nicht sehr wahrscheinlich: denn in Paris selbst war ja die Veränderung und die ihr folgende Verwirrung durchgeführt, und wie hätten die Pariser, deren Sprache doch tonangebend war, sich jemals dazu verstanden, bei irgendeiner Mundart in die Schule zu gehen? — So ist wohl kaum eine andere Antwort denkbar, als daß die Gelehrten sämtliche in Frage kommenden Wörter durchetymologisiert haben. An sich hätten sie die Restitution freilich auch durch Wiederherstellung der früheren (altfranzösischen) Formen bewirken können (ohne auf das Latein zurückzugehen) — allein es ist bekannt, daß die Gelehrten des 16. Jahrhunderts (in das die Wiederherstellung fällt) sich mehr mit dem Latein beschäftigten als mit den früheren Denkmälern ihrer eigenen Sprache (ihre Orthographie zeigt es aufs Deutlichste: schrieb man doch damals latinisierend *fiebvre, nuict, faict, laict, sept* statt afrz. *set* usw.), und wenn sie für *besicles* ältere Formen gesucht hätten, so hätten sie noch im 14. und 15. Jahrhundert *bericles* finden können, und dann hätten sie eben diese Form wiederhergestellt. Wenn die Verwechslung im 16. Jahrhundert von Grammatikern wie Dubois (1531) und Pillot (1550) konstatiert wird, so müssen sie eben ein deutliches Bewußtsein des 'Richtigen' und des 'Fehlerhaften' gehabt haben, und da sie dieses Bewußtsein offenbar nicht aus dem Vergleich der üblichen Aussprache mit dem früheren Sprachzustand erworben hatten, so können sie es nur vom Latein her bezogen haben. Oder will man annehmen, sie hätten jene Erkenntnis aus der Schrift erworben? — Das käme auf dasselbe hinaus: denn die Schrift war damals etymologisierend. — Zu Anfang des 17. Jahrhunderts haben die Gelehrten dann die Restituierung durchgesetzt: anno 1620 sagt Godard von der Verwechslung, sie geschehe nicht mehr (oder höchstens noch beim niederen Volke). Ein wertvolles Dokument für die Aktivität und den Einfluß der Gebildeten in der Sprache.

Ganz Ähnliches läßt sich zeigen von dem Wandel des *er* zu *ar* *(Piarre* statt *Pierre; Robart* statt *Robert* usw.): auch hier setzt eine über das Ziel hinausschießende Gegenströmung ein *(er* statt *ar)*, und es ergibt sich ein völliger Wirrwarr, bis dann die Gelehrten

wieder im wesentlichen den alten Zustand herstellen[1]). Und hier haben wir das ausdrückliche Zeugnis des Henri Estienne (1582) dafür, daß der Wandel von *er* zu *ar* als vulgär empfunden wurde und daß die hyperkorrekten Formen von den Damen des Hofes ausgingen und denen, die „eine holperige Aussprache ihrem Adel nicht angemessen glaubten" (zitiert bei Meyer-Lübke und bei Schröder a. a. O.). Und hier wissen wir ausdrücklich, daß die Wiederherstellung nicht auf Grund des älteren Französisch, sondern auf Grund des Lateinischen erfolgte: derselbe H. Estienne beklagt sich in seiner *Apologie pour Herodote* II 135 f. (zitiert bei Nyrop und bei Schröder a. a. O.), daß selbst Villon die Verwechslung zeige, und er hat Recht: Villon reimt *Robert* und *haubert* mit *plupart, Barre* mit *terre, Garde* mit *perde, Montmartre* mit *tertre* (Bibl. roman., p. 26, 28, 76, 83, 86 etc.), und schon im Rosenroman hätte Estienne derartige Reime finden können; ein Zurückgreifen auf das ältere Französisch hätte also wenig geholfen. Sodann aber verraten auch die wenigen falschen Formen, die man passieren ließ, daß die Berichtigung am Lateinischen vorgenommen ward: *larme* statt des eigentlich richtigen *lerme* (so afrz.) behielt man bei, weil es dem lat. *lacrima* zu entsprechen schien; daß dieses lautgesetzlich zu *lairme, lerme* geworden war und dann erst wieder zu *larme,* konnte man nicht wissen. Ebenso blieben auch unbeanstandet *boulevard* statt *boulevert* (aus *Bollwerk;* Einfluß von *rempart?*), *écharpe* statt afrz. *escherpe* (aus deutsch **skerpa*), *travail* aus *trepalium* 'Marterwerkzeug aus drei Pfählen' (Einfluß von trabs?), von den hyperkorrekten Formen *gerbe* statt afrz. *jarbe* aus althochd. *garba, cercueil* statt afrz. *sarcou, sarkeu* (vgl. Roland 2966, 3692 und die heutigen Mundarten) aus *sarcophagum* usw.: es sind Worte, deren Etymon man nicht erkannte (teils weil sie deutschen Ursprungs sind, teils aus anderen Gründen; hätte man z. B. die Etymologie von *cercueil* erkannt, so würde die heutige Schreibung *sercueil* oder vielmehr *sarcueil* sein — aber offenbar hat man das Wort mit lat. *circus* zusammengebracht, den Sarg als das Umschließende auffassend); und weil man bei *boulevard* das Etymon nicht wissen konnte, so konnte Ménage im folgenden Jahrhundert *boulevard* als die Aussprache der 'honnêtes gens', *boulevert* also als schlecht bezeichnen — während in Wahrheit *boulevert* die ältere, *boulevard* die

[1]) Vgl. R. Dammeier, Die Vertauschung von *er* und *ar*..., Diss. Berlin 1903; Nyrop I §§ 245 ff.; Meyer-Lübke, Hist. frz. Gr. I § 100 und GRM. I 136 (*ar* statt *er* ist im Kanadischen geblieben); H. Schröder, GRM. IX 22 (derselbe Wandel in anderen Sprachen).

'falsche' Aussprache war. — Gehört auch *chair* statt älterem *char* (aus *carnem*) hierher, nämlich als latinisierende Schreibung für *cher*, d. h. für eine hyperkorrekte Form (vgl. Nyrop und Meyer-Lübke; letzterer zweifelnd), so wäre seine Beibehaltung ähnlich zu erklären wie die von *chaise* statt *chaire*: *chair* bot gegenüber *char* den Vorteil, sich von *char* = 'Wagen' zu unterscheiden. — So müssen auch hier alle Wörter von den Gelehrten durchetymologisiert worden sein; der Einfluß der Gebildeten im 16. Jahrhundert stellt sich in der Lautlehre nicht anders dar als in der Syntax (wie ja auch zu erwarten war): sie haben die Neuerungen, die von unten kamen, nicht nur nicht mitgemacht, sondern sie haben sie sogar im großen Ganzen wieder beseitigen können. Ihre Rolle war also eine wesentlich andere, als man gemeinhin glaubt.

Ehe wir nun versuchen, diese Erfahrungen mit aller gebotenen Vorsicht auf die anderen 'Lautgesetze' zu übertragen, noch eine kurze Bemerkung zur Beurteilung der hyperkorrekten Formen. Ausführungen wie diejenigen H. Schröders, die gegen die Gebildeten und die Gebildet-sein-Wollenden gleichermaßen polemisieren, sind geeignet, unkritische Leser zu der Meinung zu verleiten, auch die hyperkorrekten (umgekehrt falschen) Formen seien den Gebildeten zuzuschreiben. H. Schröder ironisiert a. a. O. den H. Estienne, daß ihm Formen wie *Piarre, Robart* usw. als „schauderös", als „abscheulich klingend" erschienen seien, Formen wie *bizarre, rempart, départ* usw. dagegen „natürlich nicht". Er betrachtet also den Einspruch des Grammatikers gegen den Lautwandel offenbar als ungerechtfertigt, als launenhaft und gibt ihm die Schuld an der Reaktion und an ihren Auswüchsen (den hyperkorrekten Formen). — In Wahrheit aber sind die hyperkorrekten Formen das Werk der Halbgebildeten, der Mittelschicht, derer, die als gebildet gelten wollen, ohne es wirklich zu sein. In Berlin z. B. spricht die Unterschicht das anlautende *g* als *j* (*„Eene jut jebratene Jans is eene jute Jabe Jottes"*), aber das gilt als vulgär, und so bemühen sich denn alle, die nicht als ungebildet gelten wollen, diesen Fehler zu vermeiden — mit dem Erfolg, daß sie zuweilen auch *Gäger* statt *Jäger* und dergl. bilden. Dem wirklich Gebildeten aber wird solch ein Irrtum naturgemäß nicht unterlaufen; die Grammatiker mögen durch ihren Tadel die überkorrekten Formen veranlassen — sie selbst aber wissen sich in der Regel davon frei zu halten. Sonst wäre es ja nicht möglich, daß sie die dadurch eintretende Verwirrung schließlich wieder beseitigten. Es gibt eben hinsichtlich der Reflexion über

die Sprachformen drei Möglichkeiten: die einen reflektieren überhaupt nicht, die anderen reflektieren, aber falsch, die Dritten reflektieren richtig. Und diesen drei Verhaltungsweisen entspricht im wesentlichen unsere Scheidung der Sprechenden nach der sozialen Stellung: Unterschicht, Mittelschicht und Oberschicht. Denn gewiß passiert es auch dem Gebildeten einmal, daß er in der Zerstreutheit eine falsche oder eine umgekehrte falsche (hyperkorrekte) Form gebraucht (so gesteht ein Sprachforscher wie Gilliéron in der Revue des patois gallo-romans I 31, er habe einmal in der Unterhaltung mit einem Unterbeamten und einigen Soldaten die hyperkorrekte Form *dixes* statt *disques* gebraucht, aus Furcht, für einen von denen gehalten zu werden, die *luske, seske* — statt *luxe, sexe* — sagen) — aber er reflektiert wenigstens nachträglich und wird die falsche Form das nächste Mal vermeiden; auch spielt bei der Oberschicht und auch bei der Mittelschicht die sprachliche Erziehung eine ganz andere Rolle als bei der Unterschicht, wo eben jeder so spricht, „wie ihm der Schnabel gewachsen ist"[1]). Allein der Standpunkt, der Widerstand der Oberschicht gegen die lautlichen Neuerungen der Unterschicht (d. h. die sprachliche Erziehung) sei töricht, weil er nur zu hyperkorrekten Formen und infolgedessen zu völliger Verwirrung führe, scheint uns nicht berechtigt. Die Verwirrung ist ein unvermeidlicher Durchgangspunkt für die Wiederherstellung, die den Gebildeten schließlich in vielen Fällen gelingt: gerade diese Verwirrung macht die Halbgebildeten geneigt, sich an das zu halten, was die wirklich Gebildeten als richtig empfehlen. Und daß diese sich den lautlichen Neuerungen der Unterschicht zu widersetzen pflegen, ist im großen Ganzen nur segensreich: Die Durchführung dieser Neuerungen müßte in vielen Fällen zu unangenehmen Zweideutigkeiten und Mißverständnissen führen. Das haben wir für

---

[1]) Über hyperkorrekte Formen vgl. außer H. Schröder a. a. O. noch Nyrop I § 115, Meyer-Lübke, Einführung, 3. Aufl., § 71 f., Schürr, Z. f. rom. Philol. XLI (1921), 117 ff. und 'Sprachwissenschaft und Zeitgeist', Marburg 1922, S. 50 ff., J. Jordan, Z. f. rom. Ph. 1922, S. 656 (süditalienisch). Eine zusammenfassende Darstellung für die romanischen Sprachen oder darüber hinaus scheint zu fehlen, wäre aber sehr erwünscht. — Natürlich gibt es hyperkorrekte Formen auch außerhalb der Lautlehre: wenn Schiller in Kabale und Liebe V II den Ferdinand wiederholt fragen läßt: „Schriebst du diesen Brief?" (statt: „Hast du diesen Brief geschrieben?"), so ist das nicht anders zu beurteilen: Schiller als Süddeutscher wird gelernt haben, in dem umschriebenen Perfekt als Tempus der Erzählung eine süddeutsche Abweichung von der Schriftsprache zu sehen; infolgedessen vermeidet er es auch da, wo es grammatisch berechtigt wäre.

den Wandel *r* zu *s* bereits gezeigt (*oreille* und *oseille, frères* und *fraises* usw. mußten gleichlautend werden), es gilt nicht minder für den Wandel *er* zu *ar* (*je perds* und *je pars, tu perds* und *tu pars* usw. waren nicht mehr zu unterscheiden). Gewiß mag die Oberschicht diese Konsequenzen nicht immer bis ins Einzelne vorausgesehen haben: es genügte aber, daß ein einziger Lautwandel in einem einzigen Falle ein Mißverständnis mit sich brachte, um sie gegen den Lautwandel überhaupt mißtrauisch zu machen. Denn aus bloßem Beharrungsvermögen läßt sich der Widerstand der Oberschicht gegen lautliche Neuerungen nicht erklären, da sie doch Neuerungen auf dem Gebiete der Syntax oder des Wortschatzes niemals so völlig ablehnend gegenübergestanden hat. Wie gern würzt der heutige Pariser (um nicht 'bourgeois' zu erscheinen) seine Rede mit saftigen Argot-Wörtern — aber die fortschrittliche, d. h. vulgäre Aussprache, die wird selbst in unserem demokratischen Zeitalter vermieden.

Und es muß — aus welchen Gründen immer die Gebildeten sich gegen die lautlichen Neuerungen ablehnend verhalten, und aus welchen (bewußten oder unbewußten) Motiven immer die Sprachforscher von einer 'Entwicklung' der Laute zu sprechen pflegen — gestattet sein, sich die Frage vorzulegen, ob denn nun die Veränderungen der Laute (die man unter der Bezeichnung 'Lautgesetze' zusammenfaßt) der Sprache zum Vorteil oder zum Nachteil gereichen. Und da sehen wir keine andere Antwort als diese: sie gereichen ihr zum Nachteil; sie bringen im günstigen Falle nur eine Veränderung, aber keinen Fortschritt, im ungünstigen aber bewirken sie den lautlichen Zusammenfall von Wörtern verschiedener Bedeutung und werden damit eine Quelle für Mißverständnisse. Was wir oben für die nicht durchgedrungenen (wenigstens in der Schriftsprache nicht durchgedrungenen) Veränderungen *r* zu *s, er* zu *ar* zu zeigen suchten, läßt sich u. E. sehr wohl verallgemeinern und auch von den durchgedrungenen Veränderungen erweisen. Ein Beispiel, das ich gern anführe, hat Naumann bereits mitgeteilt: den Zusammenfall der Reflexe von lateinisch *centum, sanguem, sine, sensum*[1]), *se inde* (*s'en*), *ecce hoc inde* (*c'en*) in der Aussprache, und welche Mißstände daraus entstehen können, zeigen die Redensarten *sens dessus dessous* und *sens devant derrière,* die man so schreibt, weil man *sens* = 'Richtung' darin sieht, während in Wahrheit zu schreiben

[1]) Noch im 18. Jahrh. verlangte Chifflet die Aussprache des -*s* in allen Fällen, zur Unterscheidung von *sang:* so sprachen 'les plus diserts'; aber diese Aussprache hielt sich nicht (vgl. Littré unter *sens,* zu Anfang).

ist *c'en dessus dessous, c'en devant derrière,* 'das, was oben ist, zu unterst', 'das, was vorn ist, nach hinten', wie die von Littré angeführten historischen Belege beweisen (Littré verlangt denn auch die Orthographie mit *c'en,* die schon Balzac in seiner Kritik von Stendhals *Rouge et Noir* und in *La Cousine Bette,* Paris 1891, Calman Lévy, p. 471 anwendet); Vaugelas und Mme de Sévigné schrieben sogar *sans dessus dessous* und *sans devant derrière.* Ferner macht Naumann aufmerksam auf den Zusammenfall von *et, est* und *habeo* (mit Parallelen aus dem mundartlichen Deutsch). Andere Beispiele wären: *sigillum* (*sigellum*) und *sitellum* 'Eimer' fallen zusammen zu *sceau* bzw. *seau; digitum* 'Finger', *ductus* 'Flüßchen' und *debet* 'das Soll' zu *doigt* (*dois*[1]), *doit*); *laudare* und *locare* zu *louer, habet* und *ad* zu *a* (*à*); zwei so verschiedene Wörter wie 'Laus' = *pediculum* (*peduculum*) und 'Puls' = *pulsum* zu *pou* bzw. *pouls* (wozu noch *pou* in *pou de laine, pou-de-soie* kommt, wofür man auch *pout* und *poult* schreibt und worin vermutlich 'Padua' steckt, und allenfalls die Interjektion *poue!*); die Lautung *mon pou* kann bedeuten 'mein Puls' oder 'meine Laus'![2]) Auch die Präpositionen *pro* und *per* sind infolge mangelhafter Aussprache im Gebiete der Romania zusammengefallen, und nur im Französischen sind *pour* und *par* im großen Ganzen auseinandergehalten worden (vgl. Meyer-Lübke, Rom. Gr. III § 457).[3]) So ist denn das, was durch das Walten der 'Lautgesetze' herausgekommen ist, nicht nur kein Fortschritt, sondern viel eher ein Rückschritt; nicht von einer 'Entwicklung' der Laute sollte man sprechen, sondern von ihrer Degeneration. Eine Entwicklung ist es höchstens vom Standpunkte des berufsmäßigen Witzboldes; denn daß sich insbesondere das Französische so hervorragend zu Wortspielen eignet (ungleich besser als das Lateinische) das allerdings ist dem Walten der Lautgesetze zu verdanken. Es ist ja auch eine merkwürdige Entwicklung, bei der so und soviele Laute schließlich überhaupt verschwinden, sodaß z. B. von *peduculum* zuletzt nur noch *pou* übrig bleibt, aus *parabolare* nur *parler,* aus *paraveredus* nur *Pferd!*

[1]) mundartlich.

[2]) Bei *pou* 'Laus' hielt noch Chifflet (18. Jahrh.) an der afrz. Schreibung *pouil* fest (s. Littré).

[3]) Auch *portatus, portata* und *portare* (und alle gleichartigen Formen) sind im Frz. lautlich zusammengefallen, da *porté, portée* und *porter* nur in der Schrift unterschieden werden, und die jungen Franzosen müssen nun mit vieler Mühe lernen, daß man nicht *une chambre à loué* oder *à louée* schreibt, sondern *à louer* (was vielen nicht gelingt).

Man stelle sich nur einmal vor, wieviel noch übrig geblieben wäre, wenn die Lautgesetze mit derselben Intensität weitergewirkt hätten und weiterwirken würden, mit der sie etwa bis zum Jahre 1000 gewirkt haben; man frage sich, ob mit einer so 'fortentwickelten' Sprache (ganz abgesehen von den syntaktischen Verlusten) überhaupt noch eine Verständigung möglich wäre. Und man wird sich sagen müssen, wie wohl die Gebildeten daran taten, wenn sie sich seither dem Wirken der Lautgesetze nach Möglichkeit entgegenstemmten. Und das haben sie in großem Umfang getan; in weiterem, als man anzunehmen pflegt. So waren z. B. im Altfranzösischen, nachdem man in Frankreich — im Gegensatz zu Italien — die auf der drittletzten Silbe betonten Wörter des Lateinischen sämtlich verkürzt hatte (*tepidus* wird frz. zu *tiède,* ital. aber *tepido* etc.), nur noch zwei Typen vorhanden; Wörter mit dem Ton auf der letzten Silbe (z. B. *port* aus *portum*) und solche mit dem Ton auf der vorletzten (z. B. *porte* aus *porta*), und diese gingen sämtlich auf *-e* aus (das entweder aus lat. *-a* entstanden oder „Stütz-*e*" war). Als nun auch dieses *e* noch verstummte, fielen in einigen Fällen Wörter dieser beiden Typen zusammen, z. B. *père* aus *patrem* (über *pedre*) und *pair* aus *parem,* und das hat man nicht verhindern können. Bei Wörtern vom Typus *porte* aber trat nach der Verstummung des *-e* das *-t* an das Ende und hätte nun 'lautgesetzlich' ebenfalls verstummen müssen (*por*), sodaß *port* 'Hafen' und *porte* 'Tür' zusammengefallen wären, was besonders im Plural (*des port[e]s*) hätte fatal werden können. Das aber hat man bisher noch verhindern können[1]). In diesem Zusammenhang enthüllt die bis heute aufrecht erhaltene Regel, daß im Vers

[1]) Die Verstummung der Endkonsonanten beginnt vor auslautendem Konsonant des folgenden Wortes, während sie vor Vokal (in der Bindung) und in absolutem Auslaut (in pausa) zunächst erhalten bleiben. Später aber verstummen sie in der Regel auch in letzterer Stellung und sind dann überhaupt nur noch in der Bindung erhalten (früher *il est petit* mit ausgesprochenem *t,* heute *il est peti*). So ist auch das *t* von *port* in der Bindung noch hörbar, aber das isolierte Wort lautet *por,* und dabei wäre zweifellos auch *porte* angelangt, wenn nicht die Oberschicht auf deutlicher Artikulation des *t* bestanden hätte. (Vgl. Nyrop I § 315). Da nun die Endkonsonanten gewöhnlich stumm sind, kann die Hörbarmachung (in der Bindung) nur von denen richtig vollzogen werden, die der Schrift kundig sind: das Volk bindet falsch, nämlich *s* statt *t* („Maudit-*z*-Anglais!") und *t* statt *s* („je fus-*t*-à Paris") oder es bindet mit *s* oder *t,* wo überhaupt nicht zu binden wäre (j'ai-*z*-été etc.); vgl. Nyrop § 289. Mit anderen Worten: die Aussprache der Endkonsonanten (in der Bindung) wird von der Oberschicht mühsam aufrecht erhalten; ohne dieses Bemühen wäre längst völliger Wirrwarr eingetreten.

die weiblichen *-e* als volle Silben zählen, ihre wahre Bedeutung: für den gehobenen Vortrag verlangt man eine genauere Aussprache; man konnte auf diese Weise sogar Wörter wie *le père* und *le pair, la mère* und *la mer* unterscheiden, und wenn auch die weiblichen *-e* heute nicht mehr von allen Rezitatoren deutlich artikuliert werden, so werden wenigstens die ihnen vorhergehenden Konsonanten deutlich ausgesprochen [1]). So ist auch der Vorgang zu verstehen, daß man (regelmäßiger seit dem 15. Jahrh.) Verbformen wie *(je) port* usw., die lautgesetzlich aus *porto* usw. entstanden waren, ein *-e* angehängt hat *(je porte),* das ihnen lautgesetzlich nicht zukam, da die Endung *-o* der 1. Person der Verben auf *-are* abfallen mußte. Man erklärt dieses *-e* gewöhnlich analogisch (nach Formen wie *j'entre, je tremble* usw. mit Stütz-*e*) — allein analogische Formen werden zwar tagtäglich in allen Sprachen gebildet (besonders in der Kinderstube, z. B. „ich habe *geschwimmt*" statt *„geschwommen"*), die meisten aber werden von den Sprachkundigen (der Oberschicht) sogleich wieder unterdrückt, nur die wenigsten werden von ihnen durchgelassen, und man hat eine analogische Form, die geblieben ist, erst dann wirklich erklärt, wenn man sagen kann, *warum* gerade sie (zum Unterschiede von so vielen anderen) unbeanstandet geblieben ist (die Oberschicht verhält sich den analogischen Neubildungen gegenüber, die ebenfalls zumeist von der Unterschicht ausgehen, nicht anders als gegen die lautlichen Neuerungen der Unterschicht). So kann auch *je porte* statt *je port* in der Tat eine analogische Bildung sein — allein es bliebe zu erklären, warum man sie nicht beanstandet hat, und der Grund liegt offenbar darin, daß durch jenes *-e* die drohende Verstummung des *-t* etc. (die Aussprache *por*) verhütet wurde, und wenn man das zugibt, so kann man geradesogut annehmen, daß zunächst eine deutliche Artikulation des *-t* usw. gefordert und dann erst diese deutliche Artikulation des *-t* in der

[1]) Natürlich kann auch diese Regel nur von den Schriftkundigen beobachtet werden: in den Versen von Mindergebildeten (oder in solchen, wo die Sprache Mindergebildeter wiedergegeben werden soll), findet man einerseits Formen wie *mèr', pierr'* etc., andrerseits — als hyperkorrekte Bildungen — Formen wie *la mere* statt *la mer* ('das Meer'), *cœure, ciele* etc. Vgl. Nyrop § 253, Rem. 1 und 2 und § 495, Rem. — Auch die Regel, daß im Vers das *-e* über sonst stummes *s* hinweg nicht elidiert werden darf (Zählungen wie *Tu t'occup' à remplir ton coffre,* die dagegen verstoßen, finden sich schon im Altfranz. und noch oder wieder bei Musset und V. Hugo) ist von den Gebildeten aufgestellt worden, um die Aussprache des *-s* (in der Bindung) zu sichern. Vgl. Nyrop, § 283.

Schrift durch ein angehängtes *-e* bezeichnet wurde[1]). Einen Anhaltspunkt für die Richtigkeit dieser Auffassung bildet die Tatsache, daß Verben mit vokalischem Stammauslaut (wie *je pri, j'envoi, je lou* usw.) das *-e* erst viel später (im 17. Jahrh.) durch akademische Schriftnormierung erhielten: hier war es eben nicht erforderlich, um die Artikulation eines Endkonsonanten zu sichern; wäre es aber durch Analogie entstanden, so hätte es sich hier ebenso früh finden müssen wie bei den konsonantisch auslautenden Verben. Und so ist auch das *-s*, das bei den 1. Personen des Indikativs der anderen Konjugationen sowie beim Imperfekt angefügt wurde, obwohl es vom Lateinischen her keine Berechtigung hatte (*je voi* aus *video* wird zu *je vois* usw., *j'avoie* aus *habebam* wird ersetzt durch *j'avois, j'avais* usw.), mit dem Schlagwort „analogisch" (nach der 2. Person) nicht befriedigend erklärt: die Formen mit *-s* wurden geduldet oder überhaupt erst gebildet, weil sie in Fällen wie *je vois une maison, j'avais un frère* etc. die Möglichkeit einer Bindung boten, das *-s* kann ebenso wohl als falsches Binde-*s* entstanden und wegen seiner Brauchbarkeit beibehalten worden sein. Nach Voßler a. a. O. schrieb man noch im 16. Jahrhundert *je ri et pleure,* sprach aber *je ri-z-e plör,* und die Dichter gestatten sich bekanntlich bis heute im Reim (also da, wo eine Bindung nicht in Frage kommt) Formen wie *je voi* etc. — Ebensowenig befriedigend erklärt man heutiges *je viendrai* und *je tiendrai* (statt afrz. *je vendrai, je tendrai,* die aus *venire habeo* und **tenire habeo* lautgesetzlich entstanden waren) als „analogisch" (*-ie-* nach Präsensformen wie *je viens, je tiens*): denn dabei erhebt sich die Frage, warum denn gerade bei diesen zwei Verben das Futurum den Vokal der stammbetonten Präsensformen angenommen habe, warum diese Erscheinung sich nicht auch sonst finde. Und auch hier lautet die Antwort: man ließ sich die analogischen Formen gefallen oder man bildete sie bewußt, weil *vendrai* und *tendrai* doppelsinnig waren (*vendrai* = 'ich werde kommen' und 'ich werde verkaufen', *tendrai* = 'ich werde halten' und 'ich werde spannen'), während *viendrai* und *tiendrai* sich von den betreffenden Formen von *vendre* und *tendre* unterschieden. Und so wird sich noch manches als von der Oberschicht bewußt herbeigeführt oder mindestens bewußt geduldet erklären lassen, was man bisher durch das Wirken

---

[1]) Vgl. Voßler, Frankreichs Kultur, Nachtrag, S. 391 f., und zur Kritik des Begriffes „Analogie" Derselbe, Aufsätze zur Sprachphilosophie, München 1923, Max Hueber S. 63 ff

des unbewußten Analogietriebes befriedigend erklärt zu haben glaubte[1]).

Wenn nun aber die Gebildeten sich in neuerer Zeit den lautlichen und den analogischen Neuerungen der Unterschicht widersetzen und sie wenigstens teilweise rückgängig zu machen wissen — warum haben sie das früher nicht getan? Warum konnten all die Lautgesetze, die man für die romanischen Sprachen für ihre Entstehung aus dem Lateinischen aufstellt, sich auswirken? — Nun: offenbar war in den ersten tausend Jahren unserer Zeitrechnung die Zahl der Gebildeten zu gering, ihr Einfluß nicht groß genug, und vor allem galt ihnen ja als die eigentliche Sprache das Latein, die Volkssprache dagegen nur als ein Dialekt, den man sich selbst überließ; Einwirkungen der Gebildeten auf die romanischen Sprachen konnten natürlich erst erfolgen, seit diese das „Vulgare" als eine S p r a c h e ansahen, als i h r e Sprache, als ein Ausdrucksmittel auch für Gedanken, die dauern sollten (es ist ja bekannt, daß noch Dante, nach Boccaccio's Bericht, die Göttliche Komödie zunächst in lateinischen Hexametern begann und sich dann erst für die Vulgärsprache entschloß). Erst seit dieser Zeit aber wird die Vulgärsprache in nennenswertem Maße schriftlich fixiert; dagegen haben sich die wichtigsten Lautgesetze in einer Zeit abgespielt, als es für die Vulgärsprache noch keine Schrift gab. Wie groß aber der Einfluß der Schrift (d. h. der Gebildeten) auf die gesprochene Sprache ist, das ist bekannt und ist oft dargelegt worden (freilich meist mit Bedauern; «La langue écrite déforme la langue parlée», sagt A. Darmesteter): sie konserviert nicht nur die Laute, sie erzeugt auch oftmals neue: das *b* in *obscur* und in *abstenir,* das *d* in *adversaire* und in *Advienne que pourra!,* das *g* in *legs* 'Legat', das *p* in *dompter* und *sculpter,* sogar ein *eu*

[1]) Bewußt herbeigeführt scheint mir z. B. frz. *le monde* aus lat. *mundus* statt der lautgesetzlich zu erwartenden und im Altfranz. nicht seltenen Form *le mont,* die mit *le mont* 'der Berg' aus lat. *montem* zusammenfiel: dieser Zusammenfall war besonders störend, da man z. B. bei *tot le mont* nicht wußte, ob 'den ganzen Berg' oder 'die ganze Welt' gemeint war (viel störender als etwa der Zusammenfall von Wörtern mit völlig verschiedener Bedeutung wie *l'oreille,* und *l'oseille,* wo der Zusammenhang meist den Zweifel ausschloß). Deshalb haben offenbar die Gebildeten *mond'* gesprochen und *monde* geschrieben, und es gelang ihnen schließlich, *mont* in der Bedeutung 'Welt' zu beseitigen. *monde* braucht bereits Chrestien im Reim (wie auch *mont* = 'Welt'), s. Försters Wörterbuch. Eine andere Erklärung für *monde* scheint jedenfalls nicht bekannt zu sein (vgl. Nyrop § 495 [1914]: «Comment expliquer *monde*...?»). — Wenn der Dichter des Alexius im 1. Vers 'Welt' durch *siecles* ausdrückt, so vielleicht deshalb, weil *mont* doppelsinnig gewesen wäre.

statt *u* in *gageure*, 'Wette' usw. usw. (die betreffenden Aussprachen für *legs* usw. gelten noch als fehlerhaft, breiten sich aber mehr und mehr aus). Und es sind nicht etwa die Gebildeten, die diese „Schriftaussprachen" einführen, sondern oft gerade die Ungebildeten oder Halbgebildeten, die sich bei der Aussprache ängstlich an das Schriftbild klammern: das *b* in *obscur* wurde aus etymologisierenden Rücksichten eingeführt, aber die Grammatiker betonten ausdrücklich, daß es nicht zu sprechen sei; *Bruxelles* mit *x* (statt *s*) sprechen nur die Ungebildeten. Ein Bewußtsein dafür, daß Schriftbild und Aussprache sich oft nicht decken, können eben nur die Gebildeten haben. — Auch der ganze Einfluß der Schrift auf die Sprechsprache gehört zu unserem Thema; wir müssen uns jedoch damit begnügen, auf die reichhaltigen Ausführungen Nyrop's in Gramm. hist. I § 118 und Manuel phonétique § 170 ff. zu verweisen. Nur das sei noch gesagt, daß wir diesen Einfluß, auch wenn er „zu weit geht", nicht bedauern können: denn es schadet weniger, wenn ein paar Laute mehr gesprochen werden, als wenn, wie es in den schriftlosen Epochen zu geschehen pflegt, so und soviele Laute verschwinden.

Seitdem nun die Gebildeten sich um die Volkssprache kümmern, haben sie sie nicht nur durch zahlreiche syntaktische Ausdrucksmittel bereichert, sondern auch durch eine gewaltige Menge von Wörtern (namentlich für höhere, abstraktere Begriffe), die sie vermissen mußten, weil das Volk sie, als scheinbar entbehrlich, nicht übernommen oder später aufgegeben hatte, und die sie, was die romanischen Sprachen betrifft, in der Hauptsache aus der lateinischen Muttersprache bezogen. Man bezeichnet sie als „Buchwörter" oder „gelehrte Wörter" (*mots savants*) und erkennt sie daran, daß sie (in allen oder in einzelnen Punkten) „die Lautgesetze nicht mitgemacht haben". (Weshalb denn die Sprachforscher, diesen Umstand als eine ärgerliche Störung empfindend, diese für die Kulturgeschichte so wichtigen Wörter gern in Klammern, Anmerkungen, Fußnoten und dergl. unterbringen, ihnen jedenfalls bisher noch nicht die Aufmerksamkeit geschenkt haben, die sie verdienen [1]); man kann sagen, daß diese „Ausnahmen" von den Lautgesetzen geistesgeschichtlich interessanter sind als die Wörter, welche die Regeln bestätigen). Allein was heißt das: sie haben „die Lautgesetze nicht mitgemacht"? Man will damit sagen, daß die Geltung der Lautgesetze zeitlich (und örtlich)

[1]) Heinrich Berger, Die Lehnwörter in der französischen Sprache ältester Zeit, Leipzig 1899, Reisland (347 Seiten) ist nicht viel mehr als eine alphabetische Zusammenstellung mit lautlicher Kritik.

begrenzt sei, sodaß eben Wörter, die „nach Ablauf eines Lautgesetzes" aufgenommen werden, von den Veränderungen nicht mehr betroffen werden. Aber wenn die Lautgesetze zeitlich und örtlich in ihrer Geltung beschränkt sind, dann sind sie eben keine Naturgesetze (denn diese gelten immer und überall). Und wie ist diese zeitliche und örtliche Begrenzung zu erklären? — Ich sagte früher einmal, die Begrenzung sei nicht nur eine zeitliche und eine örtliche, sondern auch eine soziale. Aber natürlich darf man diese Bestimmungen nicht koordinieren: vielmehr ist „sozial" durchaus übergeordnet; daß die Lautgesetze zeitlich und örtlich begrenzt sind, ist (wenigstens teilweise) daraus zu erklären, daß sie sozial begrenzt sind, daß die oberen Schichten sich ihnen zu entziehen wissen. Wenn ein Lautgesetz zeitlich begrenzt ist, wenn die später aufgenommenen Wörter von ihnen nicht mehr betroffen werden, so deshalb, weil diese Wörter aus der Oberschicht stammen, die das Lautgesetz nicht mitmacht und die korrektere Lautung aufrecht zu erhalten weiß (denn daß die Buchwörter vom Papier her aufgenommen werden, ist kein zureichender Grund: würde die Oberschicht das Lautgesetz mitmachen, würde sie nicht vielmehr an der korrekten Aussprache festhalten, so würde sie das betreffende Wort schon in lautgesetzlich veränderter Form in den mündlichen Verkehr bringen — und die Ausbreitung der Wörter in die unteren Schichten erfolgt, zumal in früherer Zeit, durchaus durch das Sprechen, nicht durch das Lesen —, oder aber sie würde das Wort zwar in korrekter Gestalt an die unteren Schichten weitergeben, es würde nun aber dort lautgesetzlich verändert und die Oberschicht würde schließlich die veränderte Aussprache annehmen). Als ein Buchwort, das deshalb, weil es ein bestimmtes Lautgesetz (die 'Entwicklung' des Hiatus-*i*) nicht mitgemacht habe, erst nach Aufhören jenes Gesetzes aufgenommen worden sein könne, wird z. B. das Wort *diable* aus *diabolus* aufgeführt (Schwan-Behrens § 12, 3); wäre es Erbwort, so hätte es zu **jable (jôle)* werden müssen, wie *diurnum* zu *jorn, jour*. Ist es nun aber ein Naturgesetz, daß *d* + Hiatus-*i* bei schnellem, flüchtigem Sprechen zu *j* wird (zunächst mit *d*-Vorschlag wie in ital. *giorno*), so wäre eine zeitliche Begrenzung dieses Gesetzes nicht denkbar: auch *diable* hätte alsbald nach seiner Aufnahme zu **jable* werden müssen (entweder schon in der Sprache der Gebildeten, wenn sie schnell und flüchtig gesprochen hätten, oder aber in der Sprache des Volkes). Wenn es aber bei *diable* geblieben ist, so ist das kaum anders zu erklären, als daß die Gebildeten sich diesem Lautgesetz

zu entziehen wußten, indem sie das Wort eben nicht schnell und flüchtig, sondern mit korrekter Artikulation des *i* aussprachen. Und da das Wort fast ausschließlich bei den sorgfältiger sprechenden Geistlichen gebräuchlich war (das Volk brauchte dafür andere Ausdrücke wie *aversier, maufé* usw., vgl. Berger, Lehnwörter S. 101 f.), so ist es zunächst bei der korrekten Lautung geblieben. — Im übrigen aber hat das Gesetz über das Hiatus-*i* (wonach es zum Halbvokal oder Halbkonsonanten wird) keineswegs aufgehört zu wirken: während *diable* im Altfranzösischen „noch durchaus dreisilbig" war (*dï-able*), wird es heute (wie gelegentlich schon afrz.) selbst in der Poesie gewöhnlich nur zweisilbig (*d͡iable*) gemessen, und ebenso verhält es sich mit *diacre* ('Diakon'): afrz. kennt man es nur dreisilbig, seit dem 15. Jahrhundert aber kommt es auch zweisilbig vor, in neuerer Zeit z. B. bei Musset (s. Tobler, Versbau[5] S. 82). Und ebenso steht es mit *viande, viol, lion, lier, lien, million* usw.: die Regel, wonach die französischen Dichter das *i* (usw.) als vollen Vokal zu zählen haben (*vi-ande, vi-ol* etc.), wenn es schon im Lateinischen vorhanden war (sei es, daß es schon dort unmittelbar vor einem anderen Vokal stand oder daß es durch einen später ausgefallenen Konsonanten davon getrennt war), dagegen als Halbkonsonanten, wenn es erst durch die lautgesetzliche 'Entwicklung' bei der Zerlegung eines einfachen Vokals entstanden ist (*bien* aus *bone* usw.) oder durch Attraktion eines tonlosen Vokals in die vorangehende Silbe (*-ier* aus *-arius* in *chevalier* usw.), sodaß also *fier* 'trauen' zweisilbig zu messen ist (weil es von *fidare* kommt) — diese Regel wird in der Umgangssprache nicht beachtet, und auch die Dichter verstoßen oft genug dagegen (man müßte, um sie genau beobachten zu können, ziemlich fest sein in der historischen Grammatik; zahlreiche Verstöße der Dichter bei Tobler S. 81 ff.). Aber natürlich stellt sich auch diese Regel als ein Versuch der Gebildeten dar, wenigstens in gewissen, durch das Lateinische bedingten Fällen an der korrekten Aussprache des *i* usw. festzuhalten (und von den Dichtern verlangte man eine besonders korrekte Aussprache: vgl. Molière's Ermahnungen an Du Croisy in der 1. Szene des *Impromptu de Versailles:* «Vous faites le poète, vous, et vous devez vous remplir de ce personnage, marquer cet air pédant qui se conserve parmi le commerce du beau monde, ce ton de voix sentencieux, et cette exactitude de prononciation qui appuie sur toutes les syllabes, et ne laisse échapper aucune lettre de la plus sévère orthographe»). Nyrop (Manuel phon. § 51) weist auf den frappierenden Unterschied

hin zwischen der wirklichen Aussprache und der Metrik, zwischen den Dichtern, die hartnäckig daran festhalten («s'obstinent»), Wörter wie *lion* und *ambition* zwei- bzw. viersilbig zu zählen, und dem Publikum, das sie einsilbig bzw. dreisilbig ausspreche; die konsonantische Aussprache des *i* vor Vokal hat sich selbst in Wörtern wie *hiéroglyphe, hiatus, hyène* eingestellt, die sicherlich viel später als *diable* in die Sprache aufgenommen wurden. Interessant ist es, wie sich die Lexikographen verhalten, die naturgemäß geneigt sind, eine möglichst korrekte Aussprache zu lehren: Littré, der darin besonders weit geht, gibt sowohl für *fier* 'trauen' als auch für *fier* 'stolz' die Aussprache mit *i* an, möchte sie also sogar dort festhalten, wo selbst den Dichtern eine halbkonsonantische Aussprache gestattet ist; Sachs in der großen Ausgabe von 1885 (und ebenso Sachs-Villatte, Hand- und Schulausgabe von 1902) unterscheidet, indem er die Aussprache bei *fier* aus *fidare* durch ein *i* von normaler Größe, dagegen bei *fier* aus *ferus* durch ein kleineres *i* bezeichnet; das Dict. général aber gibt für beide Fälle konsonantische Aussprache an (bezeichnet durch *y*); für das erstgenannte *fier* fügt es hinzu: „*en vers: fi-é*"; Langenscheidt's Taschenwörterbuch (3. Auflage 1911) bezeichnet die Aussprache in beiden Fällen durch *j*. — Auch wir im Deutschen sagen in der Umgangssprache nicht *Studi-o* etc., sondern *Studjo* — aber in dem bekannten Liede heißt es, durch Metrum und Melodie gefordert, „Studi-o auf einer Reis'" (dann aber später: „Hat der *Studjo* 'mal kein Geld"). Nun reicht die Konsonantierung des Hiatus-*i* (und -*u*) außerordentlich weit zurück: sie wird schon durch den Gebrauch der lateinischen Dichter bezeugt. Da sie aber noch im heutigen Versbau vermieden wird, so kann man sagen, daß die Gebildeten sich nun schon 2000 Jahre diesem Lautgesetz widersetzen; seine Geltung ist also sozial bedingt.

Neben *diabolus-diable* ist bei Schwan-Behrens a. a. O. (§ 12, 3) noch *cristianus-crestiien* (*chrétien*) als ein Wort angeführt, das erst in die Volkssprache gedrungen sein könne, als das Gesetz über die Konsonantierung des Hiatus-*i* schon aufgehört hatte zu wirken. Aber gerade der Übergang zu *crestiien* setzt Konsonantierung des *i* von -*ianus* voraus: es ist behandelt wie *canem* zu *chien* etc., während es bei korrekter vokalischer Aussprache des *i* zu *-iain (*crestiain) hätte werden müssen. Und später ist auch diese Endung -*jien* (afrz. korrekt -*iien* geschrieben, z. B. *crestiien*, meist aber nur -*ien*: *crestien*), die zunächst noch zweisilbig gerechnet wurde (während *chien* etc. von jeher einsilbig ist), dem Gesetz über das Hiatus-*i* unterworfen

worden (das also noch keineswegs aufgehört hatte zu wirken): *chrétien, ancien, gardien, bohémien, comédien, académicien* etc. werden später selbst von den Dichtern mit einsilbigem *-ien* gezählt (s. Tobler S. 83 f.); *ancien* wollte Voltaire im Vers überhaupt vermieden wissen, da es dreisilbig zu schleppend und zweisilbig zu hart sei (ib.).

Oder ein anderes Lautgesetz: *s* vor stimmlosen Muten ist etwa im 13. Jahrhundert in der Schriftsprache verstummt: aus *feste, teste, beste, fenestre, prest, hoste, aspre, espine, respondre, evesque* wird *fête, tête, bête, fenêtre, prêt, hôte, âpre, épine, répondre, evêque* etc. Es ist aber geblieben in *juste, chaste, triste, céleste, espérer, testament, esprit, rester* (gegen *arrêter*), *poste, jusque* usw. Gewiß sind das Buchwörter; aber sie sind z. T. längst vor dem 13. Jahrhundert belegt, hätten also jenes Lautgesetz mitmachen müssen. So erklärt denn Meyer-Lübke (frz. Gr. I § 212) die Erhaltung (oder Wiederherstellung) des *s* daraus, daß dieses „vielleicht beim Lateinlesen nie ganz geschwunden" sei. Es hat also auch in diesem Falle eine gewisse Schicht sich dem Lautgesetz zu entziehen gewußt, und wenn seine Wirkung im 16. Jahrhundert erloschen scheint, wenn das *s* in italienischen und spanischen Lehnwörtern wie *escrime, espion, bastion, costume, moustache, esquine* 'Kreuz des Pferdes' (gegenüber échine); *mesquin, bastonner* usw. nicht mehr verstummt, so erklärt sich das daraus, daß diese Wörter von den Gebildeten aufgenommen wurden, mit korrekterer Aussprache, und daß diese seither in der Lage waren, die korrektere Aussprache aufrecht zu erhalten. Im 13. Jahrhundert war ihr Einfluß zu gering dazu; nur Wörter wie *juste, céleste, chaste, testament* etc. hörte das Volk vorzugsweise im Munde des Geistlichen, der an der korrekteren Aussprache festhielt, und wenn es diese Wörter selbst gebrauchte, so war es in der Regel in einer besonderen Stimmung, der eine nachlässige Aussprache nicht angemessen schien: etwa im Gebet. Es wird aber auch eine Berlinerin von heute zwar in gedankenloser Rede ein *Jottedoch!* und dergl. gebrauchen — aber wenn sie in ernster Stimmung von Gott spricht — etwa zu ihrem Kinde —, so wird sie nicht *Jott* sagen, sondern *Gott*. So ist die Wirkung auch dieses Lautgesetzes sozial bedingt[1]).

[1]) Bei *jusque* erhielt sich das *s* offenbar deshalb, weil man dabei an lat. *usque* dachte (wie man in der Renaissance bei *comme* an *cum* und bei *quoique* an *quamquam* dachte und daher *comme* mit dem Konjunktiv, *quoique* mit dem Indikativ konstruierte — obwohl *comme* und *quoique* mit *cum* und *quamquam* nichts zu tun haben). Dabei scheint mir aber *jusque* nicht von *usque (de-usque, inde-usque)* herzuleiten zu sein, sondern ich glaube, daß es aus afrz. *jus*

Und als letztes Beispiel das Lautgesetz vom *e*-Vorschlag: um die gleiche Zeit (16. Jahrh.), wo man italienische Wörter wie *spione, stampa, sconto, squadrone* etc. mit *e*-Vorschlag aufnimmt (*espion, estampe, escompte, escadron* etc.), nimmt man lateinische Wörter wie *spirituel, special, spinal, squelette, stupide, studieux,* etc. ohne *e*-Vorschlag auf (oder beseitigt das *-e,* das sie in früheren z. T. dialektischen Belegen aufweisen). Hat also damals das Lautgesetz vom *e*-Vorschlag eigentlich noch gegolten oder hat es nicht mehr gegolten? — Die Antwort dürfte sein: die italienischen Wörter wurden von den Hofkreisen aufgenommen, denen *s* impurum ohne *e*-Vorschlag zu schwer fiel; die Aufnahme erfolgte im wesentlichen mündlich; die lateinischen Wörter dagegen von den Gelehrten, die nunmehr so gut Latein konnten, daß sie kein *e-* mehr sprachen oder jedenfalls keins mehr schrieben. Also wiederum kommen wir auf einen sozialen Unterschied.

Und das war ja auch zu erwarten. Die Lautgesetze (oder doch die meisten von ihnen) haben in der Tat Ähnlichkeit mit den Fallgesetzen: wenn die Körper sich selbst überlassen sind, so fallen sie nach bestimmten Gesetzen, und wenn die Laute sich selbst überlassen sind (beim schnellen Sprechen), so geraten sie in Bewegung, sie rutschen, sie rutschen weiter und weiter, und schließlich sind sie nicht mehr zu sehen. Wären die Lautgesetze nun aber einfach Naturgesetze[1]), so müßten sie eben zu jeder Zeit gelten und an jedem Ort; es wäre undenkbar, daß ihre Wirkung zu einer bestimmten Zeit oder an einer bestimmten Grenzlinie aufhörte (denn Naturgesetze hören nicht irgendwann oder irgendwo auf zu wirken; die Fallgesetze gelten überall und galten immer). Was also die Wirkung der Lautgesetze hindert, was ihnen zeitlich oder örtlich ein Ziel

'unten' und einem aus *tant que* 'bis' oder *tresque* bezogenen *que* zusammengesetzt ist (vgl. Alexius 146: *Del duel s'assist la medre jus qu'à la terre).* Ähnlich *puisque,* wobei man an *postquam* dachte. Es handelt sich aber hier weniger um Bewahrung als um Wiederherstellung des *s:* im 16. Jahrh. gibt Palsgrave *juque* und *puique* an (s. Littré; bei *jusque* kennt noch Chifflet im 18. Jahrh. auch die Aussprache ohne *s*), und auch die Mundarten haben z. T. Formen ohne *s* (E. Herzog, Nfrz. Dialekttexte, § 332).

[1]) Die These, daß die „Sprachwissenschaft eine Naturwissenschaft" sei, wurde noch am 29. April 1891 von G. Caro, dem Verfasser der Berliner Diss. „Synt. Eigentümlichkeiten der franz. Bauernsprache", öffentlich verteidigt, nachdem Schuchardt schon 1885 in seiner Schrift 'Über die Lautgesetze; gegen die Junggrammatiker' (siehe Schuchardt-Brevier von Leo Spitzer, Halle 1922, S. 43 ff.) die Unhaltbarkeit der Anschauung, daß die Lautgesetze Naturgesetze seien, dargetan hatte.

setzt, das kann nur das bewußte Eingreifen des Menschen sein: wie er die Wirkung der Fallgesetze dadurch aufhebt, daß er die Körper festhält, so kann er auch die Laute festhalten. Die Lautgesetze hören nicht von selbst auf, sondern sie werden aufgehalten durch den Willen des Menschen (und zwar vorwiegend der Oberschicht). Und nur so ist es zu erklären, daß die Lautgesetze in der vorliterarischen Zeit viel ungestörter wirkten als später: ihr Wirken wurde eben damals durch das Eingreifen der Oberschicht weit weniger gestört. Wir wissen übrigens nicht, ob die Oberschicht nicht auch damals versucht hat, dem Walten der Lautgesetze Einhalt zu gebieten: wir haben aus dieser Zeit keine Dokumente, wir wissen nichts von den Kämpfen, die sich etwa damals abgespielt haben, wir haben nur das fertige Resultat (und dieses läßt uns allerdings schließen, daß etwaige Bemühungen in dieser Zeit schließlich ohne Erfolg blieben). Aber was wir bei der Betrachtung der in historischer Zeit erfolgten Lautveränderungen (*r* > *s*, *er* > *ar*, Verstummen des *s* vor stimmlosen Muten etc.) gesehen haben, nämlich Widerstand bei den Gebildeten, wird in irgend einem Grade auch für die vorliterarischen Lautwandlungen gelten. Blinde Kräfte, denen niemand widerstehen konnte, werden die Lautgesetze auch damals nicht gewesen sein; als Sturmwinde, die eine Zeitlang brausen und nachher nicht mehr, die die eine Gegend verwüsten und die andere verschonen, darf man sie nicht auffassen.

Eine solche Auffassung aber wird z. B. von Meyer-Lübke vertreten (oder bei seinen Lesern erweckt), wenn er von dem 'Absterben', 'Erlöschen', 'Abklingen' eines Lautwandels spricht (Einführung in das Stud. der rom. Sprachw., 3. Aufl. 1920, § 76), als sei das ein rein passiver, vom Willen der Sprachgemeinschaft unabhängiger Vorgang. (Wir geben diese Belege nicht aus Freude an der Polemik, sondern weil es uns erforderlich scheint, zu zeigen, daß die alten Anschauungen auch nach Schuchardts und Voßlers Schriften noch fortleben).

Die hier vorgetragene Anschauung läßt vielleicht auch verstehen, warum die Wirkung der Lautgesetze zeitlich begrenzt ist. Auch dieses Phänomen, daß sie an einer bestimmten Grenzlinie plötzlich Halt zu machen scheinen, muß sich daraus erklären, daß der Mensch ihnen Halt gebietet. Wählen wir als Beispiel das schon erwähnte Lautgesetz vom *i-(e-)*Vorschlag, das für das Französische, Provenzalische, Spanische, Portugiesische gilt, nicht aber für das Wallonische, Italienische, Rätoromanische und Rumänische. Nun

ist aber dieses Lautgesetz weit älter als die Trennung der romanischen Sprachen. Schuchardt (Vokalismus des Vulgärlateins II 337 ff.) ist auf Grund zahlreicher Belege zu dem Schluß gelangt, daß es schon seit etwa 100 n. Chr. wirkt. Und es hat andrerseits in Frankreich nicht etwa plötzlich aufgehört zu wirken, sondern wirkt noch heute: in der vulgären Aussprache von heute, sagt Nyrop I^3 § 461 (p. 414), höre man statt *scandale, scrupule, spécial, squelette, station, statue, spatule* usw. die Lautung mit *e* (*escandale, escrupule, esquelette, estation* etc.), eine Aussprache, vor der schon frühere Grammatiker warnen. Und man kann dieses *esc-, esp-, est-* nicht gut als Nachwirkung eines an sich schon erloschenen Lautgesetzes erklären, nämlich als eine Angleichung, die das Volk mit den gelehrten Wörtern *scandale, scrupule* etc. vornehme, denn der Typus *escu, espee* etc., an den diese Angleichung erfolgen müßte, ist ja im Französischen seit der Verstummung des *s* (*ècu, èpèe* etc.) nicht mehr vorhanden. Es ist also ein Lautgesetz, das immer noch wirkt oder von neuem wirkt; es ist eine Erscheinung, die immer und überall auftreten kann, weil sie eben rein phonetisch bedingt ist: mehr als zwei Konsonanten hintereinander sind schwer sprechbar, und wenn dem *sp, st, sc* ein weiterer Konsonant voranging (z. B. *per studium*), so ist man geneigt, sich durch Einfügung eines Übergangs-Vokals (Gleite-Vokals) die Aussprache zu erleichtern (so wird die Erscheinung denn auch von Nyrop I § 492 erklärt; es ist bekannt, daß das *e* sich im Altfranzösischen zunächst nur nach Konsonant zeigt: statt *ad spos* heißt es im Alexius v. 66 *ad espos,* aber *ta spouse, la spouse* ebenda v. 53, 102, 147, 208, 474, 692 und *à spous* bei Bartsch, Romanzen S. 12; ebenso noch im heutigen Italienisch: statt *in scuola* sagt man *in iscuola,* statt *con studio* heißt es *con istudio,* aber *la scuola, lo studio* usw.). Es ist also dieser Gleitevokal nicht anders zu beurteilen als das *e* in frz. *quenelle* aus deutsch *Knödel,* in *chenapan* aus *Schnapphahn*, in *lansquenet* aus *Landsknecht*, in *boulevard* aus *Bollwerk,* in *caleçon* aus ital. *calzone*, in *partenaire* aus englisch *partner* usw., oder als das *e* in der vulgären Pariser Aussprache: *St. Pétersebourg, exepress, trembelement*, *tabelier*, *perier*, (statt *prier*), *obelier (oublier)* usw., Erscheinungen, die Nyrop (a. a. O.) mit Recht in diesen Zusammenhang stellt. Eine solche Prosthese eines Vokals ist denn auch von Schuchardt (a. a. O.) im Griechischen, Aramäischen, Arabischen, Baskischen, Ungarischen nachgewiesen worden, und wenn sie nun um 100 auch im Vulgärlateinischen auftritt, so erscheint es nicht nötig, mit ihm anzunehmen, sie sei vielleicht mit dem Christentum aus dem Orient gekommen

oder aus einem afrikanischen Dialekt zunächst in die *rustica* Afrikas und dann Europas übergegangen; sie kann gerade so gut 'von selbst' entstanden sein.

Wenn diese Prosthese aber schon im Vulgärlatein verbreitet war, so müßten wir sie in allen romanischen Sprachen erwarten: also auch im Italienischen, Rätoromanischen, Rumänischen und Wallonischen, und wenn sie sich dort nicht findet, so verlangt das eine besondere Erklärung (die Annahme, es habe schon in der römischen Volkssprache zwei örtlich getrennte Aussprachen gegeben, wird von Schuchardt mit Recht zurückgewiesen). Es ist also nicht so, daß das Lautgesetz an den Grenzen Italiens, Walloniens usw. Halt gemacht hätte: vielmehr müssen wir annehmen, daß auch in diesen Gebieten einstmals das prosthetische *i-(e-)* geherrscht hat, daß es dort aber später wieder aufgegeben worden ist. Daß es auch in Italien früher allgemein vorhanden war, können wir noch heute aus der Regel erschließen, wonach auf die konsonantisch auslautenden Präpositionen *in, con, per* und die Negation *non* dieses Vorschlags-*i* einzutreten hat *(in iscuola, con istudio* usw.), ferner aus dem Gebrauch von *gli* als Plural des Artikels vor *sp, st, sc* (vgl. Gröber, Z. für rom. Philol. II 594), und überdies gibt Gröber dortselbst zahlreiche Beispiele für prosthetisches *i-* aus Dante (vgl. auch B. Wiese, Altital. Elementarbuch, S. 40).

Warum aber ist der Vorschlagsvokal im Italienischen usw. aufgegeben worden? — Schuchardt nimmt für das Italienische als Grund an, daß der Auslaut sich mehr und mehr vokalisch gestaltet habe, sodaß die Prosthese überflüssig geworden sei; die Rätoromanen seien dem italienischen Beispiel gefolgt (nicht eher dem deutschen?), die Rumänen und Wallonen hätten slavischer bzw. germanischer Einwirkung nachgegeben. — Allein so passiv (daß im Italienischen der vokalische Auslaut und bei den Rätoromanen, Rumänen und Wallonen das fremde Vorbild jenen Vorschlagsvokal sozusagen von selbst beseitigt hätte) darf man sich den Vorgang nicht vorstellen: Gröber (a. a. O.) hat aus der pluralischen Artikelform *gli* vor *sp* etc. den wohl unanfechtbaren Schluß gezogen, daß der Vorschlagsvokal einst auch im Italienischen sogar nach vokalischem Auslaut gesprochen worden sein muß; auch ist es auffällig, daß das Logudorische (auf Sardinien) bei dem Vorschlagsvokal geblieben ist; und was das Wallonische, Rätische und Rumänische betrifft, so gilt auch hier die (oft vergessene) Binsenwahrheit, daß „Einfluß" niemals rein passiv zu verstehen ist, da man sich nur von dem beeinflussen läßt,

nur das aufnimmt, was den eigenen Neigungen entspricht: das Wallonische und das Rätische hätten sich ja (statt vom Germanischen oder evt. vom Italienischen) ebenso gut vom Französischen beeinflussen lassen und den Vorschlagsvokal beibehalten können.

Die Prosthese ist also offenbar nicht eigentlich geschwunden, sondern bewußt beseitigt worden, und zwar kann diese Aufhebung des 'Lautgesetzes' nur der Reflexion der Oberschicht zu verdanken sein. In Italien waren es Dante und noch konsequenter Petrarca und Boccaccio, die in Anlehnung an das Lateinische jenen Vorschlagsvokal wieder entfernten. Wenn nämlich bei den letztgenannten Klassikern sogar für 'Sommer' (lat. *aestatem*) statt des zu erwartenden und später wieder eingeführten *estate* die Form *state* vorkommt (Belege bei Tommaseo-Bellini sub '*state*'), so sehen wir darin eine hyperkorrekte Bildung, die nur aus dem Bestreben, jenen Vorschlagsvokal zu unterdrücken, erklärt werden kann. Und ebenso deuten wir *stivale* 'Stiefel' (aus *estivale*, lat. *aestivalem* [1]), also eigentlich 'leichter Sommerschuh'), *stimare* (aus *estimare*, lat. *aestimare*; logudorisch *istimare*), *storia* (aus *istoria*, lat. *historia*), *strumento* (altital. *stromento*, aus *istromento*, lat. *instrumentum*), *spedire* (aus *espedire*, lat. *expedire*), *spesa* (aus *espesa*, lat. *expensa*) usw.: lauter hyperkorrekte Bildungen, wie schon in vulgärlateinischer Zeit *Scarioth* statt (*Judas*) *Iscarioth* in den ältesten Kodd. des Neuen Testamentes und die vielen anderen Belege Schuchardts für 'Aphärese' des Vokals: auch aus ihnen schließen wir, daß der Vorschlagsvokal schon damals als vulgär galt und deshalb auch dort vermieden wurde, wo er durchaus berechtigt gewesen wäre. Eine Bestätigung für diese Auffassung sehen wir darin, daß diese Aphärese „nur bei den Italienern, Walachen und Rätoromanen vorkommt, also bei denjenigen Nationen, welche die Prosthese verschmähen" (Schuchardt II 372). Und ebenso betrachten wir es als über das Ziel hinausschießende Reaktion, wenn im Englischen nicht nur *espouse, espy, estate* usw., sondern auch *estranger* und *Espain* ohne Vorschlagsvokal erscheinen (*stranger, Spain*), oder im Deutschen *Spanien*.

War es in Italien der Humanismus, der das Lautgesetz vom Vokalvorschlag rückgängig machte, so war es in Wallonien, das den Vokalvorschlag in historischer Zeit nicht kennt, das auch nicht, wie das Französische, *s* vor *t, p, c* usw. verstummen läßt, das auch den Wandel des lateinischen *u* zu *ü* nicht mitgemacht hat und sich

[1]) Diese Diez'sche Etymologie möchten wir den bei Körting 9113 und Meyer-Lübke 8264 angegebenen vorziehen.

auch in anderen Punkten als 'zurückgeblieben' erweist, das Selbstbewußtsein der Bewohner, das fremden Einfluß ablehnte (oder zwischen fremden Vorbildern frei wählte: auch germanischer Einfluß könnte nur als mitbedingend, nicht als ausschließliche Ursache angesehen werden). So hat schon Schürr (Sprachwissenschaft und Zeitgeist, S. 50) dieses konservative Verhalten des Pikardisch-Wallonischen in älterer Zeit aus der alten Freiheit des aufstrebenden Bürgertums der Städte im Artois, „mit seinem durch Handel und Gewerbefleiß erworbenen Reichtum und seinem selbstbewußten demokratischen Geist, der sich in einer eigenen alten Literatur ausspricht", erklärt.

Und so wird es auch zu deuten sein, wenn der Wandel des lateinischen *c* vor *a* (*camera* zu *chambre* etc.), der sich im Zentrum Frankreichs vollzieht und daher für die französische Schriftsprache gilt, vom Süden, dem alten Kulturland der Provence, und vom Norden nicht mitgemacht wird (siehe die Karte IV von H. Suchier im Anhang zum 1. Bande von Gröbers Grundriß). Die Normannen verschmähten ihn, und seitdem sie England beherrschten, hatte der Norden Frankreichs in der Sprache der dort regierenden Schicht ein Vorbild, dem er sich ebenso gut anschließen konnte wie der Aussprache des Kernlandes der anfangs noch so schwachen Kapetinger.[1]) Und das hat er denn auch teilweise getan, während ihn in anderen Fällen der Widerstreit der beiden Vorbilder ermutigte, keinem von beiden zu folgen, sondern dem eigenen Geschmack. — Auch daß der Süden Frankreichs bis heute an der Aussprache der Endkonsonanten festgehalten hat (*des verss, je m'en vaiss, le courss* etc., vgl. Nyrop § 315, 3, sodaß er also *le vers* 'der Vers' und *le ver* 'der Wurm', *en cours* und *en cour* etc. auseinanderhält), ist nicht rein negativ (als ein Zurückbleiben hinter einer 'Entwicklung'), sondern positiv zu werten (als ein bewußtes Festhalten an einer sorgfältigeren Artikulation).

---

[1]) Warum in dem Ringen der Dialekte um die Vorherrschaft schließlich derjenige der Ile-de-France, der des Königtums, gesiegt hat, hat Voßler ('Frankreichs Kultur', S. 4 ff.) zu verstehen gesucht; er hat aber auch gezeigt, daß das Normannische und das Pikardisch-Wallonische die mächtigsten und gefährlichsten Nebenbuhler jenes Dialektes waren. — Die Züge, in denen das Pikardische (mit dem das Wallonische in Vielem zusammengeht) sich konservativer zeigt als das Franzische (die spätere Schriftsprache), hat H. Suchier in seiner Ausgabe von 'Aucassin und Nicolette' (9. Aufl., Paderborn 1921, S. 54) übersichtlich zusammengestellt. (Nur sind sie als „negative" bezeichnet und die anderen als „positive": Termini, die sich aus der Vorstellung von der 'Entwicklung' der Laute erklären, die aber für eine kulturgeschichtliche Betrachtungsweise beinahe umzukehren wären.)

Auf diesem Wege der kulturhistorischen Erklärung, der ja bereits mehrfach betreten worden ist (so von Morf in seinem Akademievortrag „Zur sprachlichen Gliederung Frankreichs" von 1911 und von Gamillscheg in seinem ebenso betitelten Beitrag zur Festschrift für Ph. A. Becker, 'Hauptfragen der Romanistik'), wird sich noch mancher Unterschied zwischen den romanischen Sprachen und zwischen ihren verschiedenen Dialekten verständlich machen lassen (und nicht nur auf romanistischem Gebiet). Methodischer Grundsatz muß sein, daß das Nichteintreten eines 'Lautgesetzes' in einem bestimmten Gebiete nicht auf das Lautgesetz zurückzuführen ist, das jenes Gebiet bei seiner Wanderung verschmäht hätte, sondern auf die Bewohner dieses Gebietes (und zwar namentlich die Oberschicht), die aus Gründen, die die Kulturgeschichte ausfindig zu machen hat, den Lautwandel nicht mitmachten oder sogar wieder rückgängig machten. Erstere Anschauung entspricht dem Positivmus, der die Ursache der Verschiedenheiten in den Dingen sucht, in den Erscheinungen selbst sucht (in diesem Falle eben in den 'Lautgesetzen'), während alle diejenigen Forscher, die diese Verschiedenheiten aus dem Verhalten der Menschen erklären sprachwissenschaftliche Idealisten sind (ob sie es nun wissen oder nicht).

Der Positivmus wird einwenden, daß sich die hier vorgetragene Auffassung, wonach es sich aus kulturhistorischen Tatsachen, aus dem sprachlichen Selbstbewustsein der führenden Schicht erkläre, wenn eine bestimmte Gegend einen bestimmten Lautwandel nicht mitmache, ja nicht (oder doch nur sehr selten) zwingend beweisen lasse. (Ausdrückliche Zeugnisse dafür, in denen also ausgesprochen ist, daß eine bestimmte Region mit vollem Bewußtsein an der alten Aussprache festhielt, werden sich nicht häufig finden — aber das liegt in der Natur der Sache: Dieses bewußte Reagieren gegen die Lautwandlungen in einem Nachbargebiet fällt ja meist in eine Zeit, aus der wir überhaupt wenig Aufzeichnungen haben, am wenigsten aber solche über Erscheinungen der Sprache.) Aber ist nicht eine Tatsache wie die, daß Froissart noch am Ende des 14. Jahrhunderts seine umfangreichen Chroniken, ein Werk, mit dem er doch sicherlich etwas schaffen wollte, das dauern sollte, nicht in der Sprache der Pariser, sondern in der Mundart seiner Geburtsstadt Valenciennes abfaßt, Beweis genug dafür, daß er die Lautungen seiner Heimat für 'richtiger' hielt, als die der Pariser?[1]) Und wenn

[1]) Etwas Ähnliches hat Leo Jordan ('Hauptfragen der Romanistik', S. 75 ff.)

sich das eine nicht strikt erweisen läßt: daß die zeitliche und örtliche Begrenztheit der Lautwandlungen auf bewußtem Eingreifen der Sprechenden beruht, so läßt sich das andere, nämlich daß die Lautgesetze von selbst aufhören bezw. innehalten, gleichfalls nicht strikt erweisen. Es sind zwei Hypothesen, und inbezug auf Hypothesen müssen für die Sprachwissenschaft die gleichen Grundsätze gelten wie für die Naturwissenschaften: eine Hypothese ist solange für richtig zu halten, als sie nicht durch Tatsachen widerlegt wird, und von zwei einander widersprechenden Hypothesen ist diejenige vorzuziehen, die die Tatsachen am besten erklärt.

Das aber scheint uns für die unsere zu gelten. Die andere Hypothese, die das Walten der Lautgesetze sowie ihr zeitliches und örtliches Aufhören als etwas rein Naturgesetzliches, vom Bewußtsein und Willen der Menschen Unabhängiges betrachtet, kann nicht erklären, warum die Lautgesetze bei allen Nationen in der Frühzeit der Sprache, wo die Reflexion über die Sprache noch fehlt, soviel intensiver wirken als später (führt man dieses Nachlassen der Intensität auf den Einfluß der Schrift zurück, so gibt man bereits zu, daß die Sprechenden den Lautgesetzen eben nicht blind und willenlos gehorchen). Und sie kann auch jedes Haltmachen der Lautgesetze in örtlicher Hinsicht nicht erklären (denn natürliche Grenzscheiden wie Gebirge und Gewässer erweisen sich nicht immer als absolute Hindernisse für das Vordringen eines Lautwandels, sondern nur dann, wenn sie Hindernisse für den Verkehr der Menschen darstellen). Daß das Italienische von allen romanischen Sprachen den lateinischen Lautstand am besten bewahrt hat, und daß diese Sprache sehr früh durch große Dichter wie Dante, Petrarca und Boccaccio fixiert worden ist, sodaß ein Vorbild entstand, nach dem die Späteren, soweit sie als gebildet gelten wollten, sich gerichtet haben — zwischen diesen beiden Tatsachen sieht jene andere Hypothese keinen Zusammenhang, sondern nur ein zufälliges Zusammentreffen[1]). — Man wende auch nicht ein, die Einzelheiten der lautlichen Veränderungen in den verschiedenen

---

auf syntaktischem Gebiete nachzuweisen versucht: noch Rabelais habe das ständige *pas* der Pariser als lächerlich empfunden und es selbst nur gebraucht, wo er unterscheiden wollte. — Überflüssig zu sagen, daß derartige Erklärungen durchaus in unserem Sinne sind.

[1]) Die Dialekte haben sich natürlich auch in Italien 'weiterentwickelt', und daß die Scheidung zwischen Sprech- und Schriftsprache vielleicht nirgends so schroff ist wie in Italien, beruht eben auf jener frühen Fixierung der Schriftsprache.

Regionen seien noch nicht vollständig genug untersucht, als daß eine Hypothese wie die unsrige „heute schon" aufgestellt werden könnte oder dürfte: die andere Hypothese ist sogar noch früher aufgestellt worden, als die Untersuchung der Einzeltatsachen noch nicht einmal so weit vorgeschritten war wie heute; und überhaupt werden Hypothesen niemals aus der vollständigen Untersuchung der Tatsachen gewonnen, sondern durch Intuition (ein Wort, vor dem die Positivisten sich bekreuzigen, ohne zu ahnen, daß ihre Anschauung von den Lautgesetzen als von blinden Naturkräften eben auch — Intuition ist). Für eine Hypothese genügt es, daß sie 'im großen Ganzen' stimmt. Tut sie das aber, so darf man sie nicht nur aussprechen, sondern man muß sie sogar aussprechen: denn ohne eine zutreffende Vorstellung vom großen Ganzen kann der Forscher auch keine Einzeltatsache zutreffend deuten. Wer sich sämtliche Lautgesetze als Naturgesetze vorstellt, denkt sich eben auch das spezielle Lautgesetz, das er gerade untersucht, als ein Naturgesetz und wird sich die Frage, ob sein Eintreten oder Nicht-Eintreten nicht kulturgeschichtlich zu erklären sei, gar nicht vorlegen. Dazu aber wollen wir, indem wir die idealistische Hypothese aufstellen, die Forschung anregen. Wir stellen diese Hypothese nicht leichtfertig auf, sondern erst nach jahrelanger Erwägung und nachdem sie die Proben, denen wir sie unterworfen haben, bestanden hat. —

Gilt nun aber das, was wir von den oben angeführten Lautwandlungen zu zeigen suchten, nämlich daß sie von der Unterschicht ausgehen und von der Oberschicht bekämpft werden, für alle Lautgesetze? — Eine solche Verallgemeinerung wäre nicht möglich: es gibt auch Lautwandlungen, die von der Oberschicht ausgehen und von der Unterschicht nachgeahmt werden. Dahin gehört z. B. im Deutschen die Diphthongierung von *î, û, iu* zu *ei, au, eu,* die aus Österreich stammt, von der äußersten Peripherie im Südosten, dort am Ende der ritterlichen Blütezeit hoffähig wurde und von da aus nach Bayern, Böhmen, Schlesien, Obersachsen usw. vordrang, vermöge des Bildungsübergewichtes, das der Wiener Hof damals besaß (vgl. H. Naumann, 'Versuch einer Geschichte der deutschen Sprache als Geschichte des deutschen Geistes', in 'Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss....', 1923, S. 139 ff.).

Die Diphthongierungen der Vokale sind freilich anders zu bewerten als die Veränderungen der Konsonanten: während diese für die Sprache schädlich sind, da viele Konsonanten schließlich gänzlich schwinden und dadurch Wörter verschiedener Bedeutung lautlich

zusammenfallen, entstehen bei den Diphthongierungen nur neue Laute oder eine größere Zahl von Vokalen, was vielleicht den Wohlklang der Sprache ungünstig beeinflußt, aber das Verständnis im allgemeinen nicht gefährdet. — Doch könnte man nicht behaupten, daß die Diphthongierungen etwa sämtlich von der Oberschicht ausgingen: wenn, wie Schuchardt annimmt (Über die Lautgesetze . . . S. 7, = Schuchardt-Brevier S. 49), die Diphthongierungen des offenen ę und ǫ des Vulgärlateinischen (= klassisch *ĕ* und *ŏ*) in den romanischen Sprachen zunächst an ein folgendes *i* oder *u* gebunden waren (*veni* > ital. *vieni*, *bonu* > *buonu*; vgl. das Provenzalische und manche ital. Dialekte), so wäre die Diphthongierung ursprünglich das Vorausnehmen eines Vokals, der erst später auszusprechen gewesen wäre, und sie wäre zurückzuführen auf ein schnelles Sprechtempo; nun sprechen aber die Gebildeten, mindestens beim Vortrag, langsamer als die Unterschicht, und auch wenn sie schnell sprechen, werfen sie die Laute doch nicht durcheinander; und so kommt man zu dem Schluß, daß die romanische Diphthongierung eher von der Unterschicht ausgegangen sein wird. Oder will man (eine von H. Schneegans am sizilianischen Dialekt gemachte Beobachtung verallgemeinernd) die Diphthongierung dem gesteigerten Affekt zuschreiben, so käme man zu dem gleichen Ergebnis: den Affekt mit dem Brustkasten (und der Gebärde) auszudrücken, durch starke Akzentuierung und Zerdehnung der Haupttonvokale, das ist ein Kennzeichen des primitiven Menschen; vom Gebildeten wird Zurückhaltung verlangt, er drückt seine persönliche Interessiertheit eher durch den Satzbau aus (vgl. Voßler, Sprache als Schöpfung, S. 149 f.).[1])

Wie dem aber auch sei (zu sicheren Resultaten werden wir hin-

---

[1]) Die Diphthongierung von vulgärlat. geschlossenen ẹ und ọ (lat. *ē*, *ĭ* und *ō*, *ŭ*) ist — abgesehen vom Rätoromanischen und nordital. Dialekten — nur französisch (*seta* = frz. *seie*, *soie*, aber ital. *seta*, prov., span., port. *seda*; *vĭdet* = frz. *veit*, *voit*, aber ital. *vede*, prov., span., port. *ve*; *-osus* = ital., span., port. *-oso*, prov. *os*, aber altfranz. *-ous*, nfrz. *-eux*; *gula* = ital., span. *gola*, aber frz. *gueule* usw.). Jordan, Afrz. Elementarbuch S. 58 f., erklärt diese Diphthongierung aus einem bequemen Einsetzen der Muskulatur und sagt: „Teile der Romania, vor allem die Provence, machten diesen laxen Einsatz nicht mit, oder wenn er sich etwa eingebürgert hatte, schwand er wieder, d. h. hier blieben solche Individuen vorbildlich, die ihrer Artikulationsgewohnheit entsprechend den Vokal rein einsetzten.“ Offenbar also (wenn auch Jordan diese Schlußfolgerung vielleicht ablehnt) bestanden in der Provence andere kulturelle Verhältnisse, ein anderer Einfluß der Oberschicht als in Nordfrankreich, und so wird sich mancher Unterschied zwischen den verschiedenen romanischen Sprachen kulturhistorisch erklären lassen.

sichtlich solcher Lautwandlungen, die sich in vorliterarischer Zeit abgespielt haben, wohl niemals gelangen) — soviel steht fest, daß die Lautwandlungen verschieden zu beurteilen sind: es gibt solche, die ganz allgemein gelten, die in jeder Sprache und in jeder Gegend auftreten können, weil sie im wesentlichen durch schnelles und nachlässiges Sprechen bedingt sind, und andere, von denen dies nicht gilt und die daher nur in einem gewissen Gebiet und nur während eines bestimmten Zeitraumes auftreten. Zu den ersteren rechne ich etwa die Konsonantierung des Hiatus *-i* (und *-u*) in Wörtern wie *rationem*, ein Vorgang, der, wie oben gezeigt, bereits ins Lateinische zurückreicht und gleichwohl bei sorgfältigem Sprechen auch heute noch unterbleibt (im Deutschen wie im Französischen), oder die Ausstoßung des Vokals der Mittelsilbe von Proparoxytona (*mob'lem* statt *mobilem* etc.)[1]) — zu den anderen die Verwandlung des lat. *u* in *ü*, die ja, vom Akzent unabhängig, auch bei den nebentonigen Silben stattfindet (über das Auftreten und die Verbreitung dieses Wandels schreibt, eigene und fremde Forschung zusammenfassend, Meyer-Lübke in seiner „Einführung", 3. Aufl., § 233 ff.). Die einen, die auf nachlässigem Sprechen beruhen, vollziehen sich vorzugsweise in der Unterschicht, erfolgen unbewußt und werden von denen, die über die Sprache reflektieren, die sich einer sorgfältigeren Artikulation befleißigen, gemieden und bekämpft; von den anderen gilt, was Schuchardt ('Über die Lautgesetze . . .', Brevier S. 55) von den Lautgesetzen im allgemeinen glaubt (jedoch mit dem vorsichtigen Zusatz „in großem Umfang"), daß sie „Sache der Mode, d. h. der bewußten oder doch halbbewußten Nachahmung" seien, und diese Lautwandlungen verbreiten sich, wie alle „Mode", zunächst in der Oberschicht und gelangen von da aus in immer tiefere Schichten. Sie verbreiten sich zuerst in der Oberschicht, aber sie brauchen nicht notwendig in ihr zu entstehen, sondern können auch aus der Sprache eines Nachbarvolkes, das die Oberschicht als kulturell

[1]) Auch die Verdunklung des *e* vor *r* (*Piarre* statt *Pierre*), die wir oben am Französischen betrachteten, scheint zu den allgemeinen Lautwandlungen zu gehören: H. Schröder (GRM. IX, 22) sagt, daß sich der Wandel von *er* zu *ar* „in den verschiedensten Sprachen" finde, und belegt ihn (nebst den entsprechenden hyperkorrekten Bildungen) aus dem Niederdeutschen. Vgl. auch englisch *clerk*, *pearl* etc. Ebenso dürfte die gemeinromanische Erweichung der intervokalen Konsonanten (*specula* zu *spegula* etc.), weil auf Nachlässigkeit beruhend, ein allgemeiner Lautwandel sein: man läßt die einmal in Tätigkeit gesetzten und gleich wieder in Tätigkeit zu setzenden Stimmbänder durchschwingen (vgl. Jordan, Altfrz. Elementarbuch, S. 117).

überlegen betrachtet, übernommen werden; das gilt vielleicht von den deutschen Lautwandlungen, die Naumann auf die Berührung mit der lateinisch-romanischen Kultur zurückführt. Die einen können immer und überall auftreten, weil eben immer und überall schnell und nachlässig gesprochen werden kann; die anderen sind ihrer Natur nach zeitlich und örtlich begrenzt, weil sie eben nur in dem Gebiet und nur zu der Zeit gelten, wo eine bestimmte Aussprache als elegant und nachahmenswert empfunden wird. (So gilt z. B. der Wandel *ü* statt *u* nur für ein Gebiet, das Meyer-Lübke a. a. O. abgrenzt, und er gilt nur für eine bestimmte Zeit, denn das neu-entstandene *u* in *amour, couronne* usw. wird ihm nicht mehr unterworfen; wenn die Franzosen heute einen deutschen Namen wie *Muther* mit *ü* sprechen würden, so beweist das keine Fortdauer jenes 'Lautgesetzes', sondern beruht auf ihrer Gewohnheit, geschriebenes *u* durch den *ü*-Laut wiederzugeben; ein Franzose jedoch, der den Namen auf mündlichem Wege in deutscher Aussprache kennen lernte, würde *u* sprechen — und *ou* schreiben. — Daß auch die anderen, durch das Sprechtempo bedingten 'Lautgesetze' zeitlich und örtlich begrenzt sein können und daß auch dafür kulturhistorische Gründe maßgebend sind, suchten wir oben darzulegen; aber bei den einen kann das der Fall sein, bei den anderen ist es in ihrem Wesen begründet). Die durch das Sprachtempo bedingten Lautwandlungen haben, insofern sie immer und überall auftreten können, allerdings eine gewisse Ähnlichkeit mit den Naturgesetzen; der Irrtum der Junggrammatiker besteht darin, daß sie bei der Aufstellung eines allgemeinen Begriffes 'Lautgesetze' vorzugsweise an diese Art Lautwandlungen dachten (wobei der Umstand der zeitlichen und örtlichen Begrenztheit als störender Unterschied von den Naturgesetzen zugegeben werden mußte) — während die kulturhistorisch gerichteten Forscher gewöhnlich den Fehler begehen, daß sie mit der gleichen Einseitigkeit einen allgemeinen Begriff 'Lautwandel' aus solchen Wandlungen abstrahieren, die sich, wie eine Mode, durch Nachahmung von der Oberschicht in die Unterschicht fortpflanzen (so stellt etwa Naumann, Deutsche Vierteljahrsschrift ... 1923, S. 143, mit unzulässiger Verallgemeinerung den Satz auf, jede Ausbreitung einer sprachlichen Neuerung über ihr Ursprungsgebiet hinaus sei ein Beweis für ein bestimmtes Bildungsübergewicht des Ursprungsgebietes). Die Lautwandlungen sind eben hinsichtlich ihrer Ursachen und hinsichtlich der Schicht, von der sie ausgehen, zu verschiedenartig, als daß eine einheitliche Anschauung vom 'Laut-

wandel' auf alle Fälle anwendbar wäre, und daran wird es liegen, daß die beiden Parteien einander bisher noch nicht zu überzeugen vermochten; das wird eher gelingen, wenn jede der anderen konzediert, was ihr konzediert werden muß. (Aber „Naturgesetze“ sind die durch das Sprechtempo bedingten Lautwandlungen darum doch nicht, denn das Sprechtempo hat ja psychische Ursachen; die Lehre, daß die Lautwandlungen physiologisch bedingt seien: durch die „Artikulationsbasis“, durch die physische Unmöglichkeit, gewisse Laute zu produzieren, ist unhaltbar; vgl. Jespersen, Phonetische Grundfragen, Teubner 1904, S. 179). Es ist daher eine der vordringlichsten Aufgaben der Sprachwissenschaft, zu untersuchen, welche Lautwandlungen durch das Sprechtempo bedingt sind und welche nicht, welche von der Unterschicht ausgingen und welche von der Oberschicht, und diese Aufgabe kann einerseits durch die experimentelle Phonetik gelöst werden, und andrerseits durch genaue Untersuchung solcher Wandlungen, die sich in einer späteren Epoche abgespielt haben, aus der wir genügendes Material an Aufzeichnungen der Aussprache und womöglich an Grammatiker-Zeugnissen besitzen, oder deren Wanderung durch die sozialen Schichten sich gerade jetzt abspielt (weshalb die Lösung des Problems der 'Lautgesetze' eher von der neueren Philologie zu erwarten ist als von der älteren).

Und nun glauben wir auch die Frage, inwiefern sich in den vollzogenen oder nichtvollzogenen Lautwandlungen einer Sprache die Kulturgeschichte des betreffenden Volkes und damit dessen nationale Sonderart spiegele (die ja weniger auf dauernden, von Anfang an in ihm vorhandenen Sonder-Eigenschaften beruht als vielmehr auf den besonderen kulturellen Verhältnissen, durch die das betreffende Volk im Laufe seiner Geschichte hindurchgegangen ist), besser beantworten zu können. Wären die Lautwandlungen Naturgesetze, so müßten sie bei jedem Volke das Gleiche ergeben haben (die gleiche Verstümmelung der Sprache); es dürften also zwischen den verschiedenen romanischen Sprachen in lautlicher Hinsicht keine Unterschiede bestehen; mindestens müßten sämtliche Wörter der lateinischen Muttersprache, die dem „Erbwortschatz“ der romanischen Nationen angehören, in der gleichen Weise umgestaltet sein. Nun ist aber offenbar schon dieser Erbwortschatz bei den verschiedenen Völkern von verschiedenem Umfang gewesen (je nach ihrer Bildungsstufe), und die „Buchwörter“ (mots savants) sind in den einzelnen Sprachen zu sehr verschiedenen Zeitpunkten aufgenommen worden (wiederum je nach der Bildungsstufe des betref-

fenden Volkes; ein bezeichnendes Beispiel: *stile* 'Stil' ist in Italien schon zur Zeit Dantes bekannt, vgl. *dolce stil nuovo;* in Frankreich dagegen findet sich das Wort nach Godefroy erst seit dem 14. Jahrhundert, und zwar zunächst nur in der allgemeineren Bedeutung 'Art und Weise': in der Bedeutung 'literarische Schreibart' begegnet es erst bei Amyot im 16. Jahrh., und in Deutschland scheint es nicht vor dem 18. Jahrh. gebraucht worden zu sein). Schon dadurch aber ergeben sich bezeichnende Unterschiede: während das Französische alle Proparoxytona verkürzte, sodaß die Gelehrten die lat. Proparoxytona später nur mit Akzentverschiebung aufnehmen konnten *(cánticus* als *cantíque, tímidus* als *timíde* etc.), hat in Italien die Oberschicht durch sorgfältigere Aussprache diesen lateinischen Typus niemals ganz untergehen lassen, sodaß nun die Buchwörter ohne Änderung der lat. Betonung aufgenommen werden konnten (*cántico, tímido* etc.). So ergeben sich schon bei denjenigen Lautveränderungen, die wir als allgemeine, nur durch das Sprechtempo bedingte auffassen, Abweichungen auf Grund verschiedener kultureller Verhältnisse (und natürlich ist auch das Sprechtempo kulturell bedingt; die 'Lautgesetze' sind eben keine Naturgesetze). — Noch weniger aber ist von den anderen Lautveränderungen, die wir mit der Mode verglichen und von der Oberschicht ausgehen ließen, zu erwarten, daß sie in den verschiedenen Ländern das Gleiche ergeben sollten: denn welche Gesellschaftskreise als vorbildlich angesehen werden, und was für Lautwandlungen diese hervorbringen oder von Nachbarvölkern übernehmen, das ist bei den verschiedenen Nationen im Lauf ihrer Geschichte verschieden, und beides hängt von kulturgeschichtlichen Verhältnissen ab und spiegelt sie wider.

Wie aber verhält sich die oben vertretene wesentlich pessimistische Auffassung von den Lautwandlungen, soweit sie, auf nachlässiger Aussprache beruhend, die Sprache verstümmeln und demgemäß eher von den unteren Schichten ausgehen, von den oberen aber bekämpft werden, zu der optimistischen Auffassung Voßlers (auf der sein Werk 'Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung' beruht), daß alle Veränderungen der Sprache der jeweiligen Geistesart des betreffenden Volkes entsprechen, daß nur solche Veränderungen sich verbreiten und durchsetzen können, die sich der herrschenden Geistesrichtung fügen? Gehört zum Volk nicht auch die Oberschicht, ja ist nicht gerade die Oberschicht Trägerin der herrschenden Geistesrichtung? Oder sollten unter den sprachlichen Veränderungen die Lautwandlungen eine Ausnahme bilden? —

Nun: zunächst bezieht sich unsere pessimistische Auffassung naturgemäß nur auf die durch flüchtiges Sprechen entstehenden Lautveränderungen, nicht aber auf die „modischen“ Aussprachewandlungen: diese verändern die Sprache zwar, verstümmeln sie aber in der Regel nicht, und sie gehen auch nicht von der Unterschicht aus, sondern von der Oberschicht. Die auf bloßer Nachlässigkeit beruhenden Wandlungen aber sind vorzugsweise in einer Zeit siegreich gewesen, da die Oberschicht zu schwach oder zu gleichgültig war, um sich ihnen zu widersetzen; in späterer Zeit ist es ihr in vielen Fällen gelungen, ein Durchdringen der Veränderung zu verhindern. Es bleiben aber in den späteren Epochen immer noch genug Fälle übrig, wo die Gebildeten den von unten kommenden Lautwandel nicht verhindert, sondern mitgemacht haben, und für diese Fälle allerdings müssen wir unsere pessimistische Auffassung auf Grund von Voßlers Anschauung modifizieren. Dahin gehört z. B. die Verstummung der Endkonsonanten: ein Vorgang, der schon im Altfranzösischen beginnt, aber noch heute nicht ganz abgeschlossen ist, da bei vereinzelten Wörtern wie *dix, six, plus, tous, neuf* der Endkonsonant nicht nur in der Bindung, sondern auch *in pausa* noch immer ausgesprochen wird (*nous sommes dix, il y a plus* etc., während die Aussprache *deuss* und *troiss* heute als vulgär gilt, vgl. Nyrop I § 315, 4); auch haben einige Mundarten, besonders die des Südens, diese Verstummung bis heute noch nicht mitgemacht (den Wallonen wurde die Aussprache der Endkonsonanten noch im 17. Jahrh. vorgeworfen, vgl. Nyrop § 315, 3). Daraus können wir schließen, daß die Gebildeten dieser Verstummung Widerstand entgegengesetzt haben (und übrigens besitzen wir Zeugnisse dafür, daß im gehobenen Stil die Endkonsonanten wenigstens *in pausa* noch im 17. Jahrh. allgemein gesprochen wurden). Und dieser Widerstand war begründet, insofern durch dieses Verstummenlassen eine große Anzahl bedeutungsverschiedener Wörter lautlich zusammenflossen: *dos* ʻRückenʼ und *dot* ʻMitgiftʼ, *le cou* ʻder Halsʼ und *le cou(p)* ʻder Schlagʼ, *prê(t)* und *prè(s)*, *sain* ʻgesundʼ und *sain(t)* ʻheiligʼ, *le por(t)* ʻder Hafenʼ und *le por(c)* ʻdas Schweinʼ usw. usw., vor allem aber viele Verbalformen (*pris* ʻich nahmʼ oder ʻdu nahmstʼ und *prit* ʻer nahmʼ usw.) und beim Nomen die Form des Singulars und des Plurals: *loi* und *lois* usw. sind seitdem nicht mehr zu unterscheiden (und insofern besteht unsere pessimistische Wertung zu Recht). Man hat dem daraus resultierenden Mißstand freilich (wenigstens teilweise) durch syntaktische Hilfsmittel abzuhelfen gewußt (regelmäßige Setzung des *je,*

tu, il beim Verbum, regelmäßigeren Gebrauch des Artikels bzw. Teilungsartikels beim Substantiv usw.) — aber warum hat man ihn erst einreißen lassen, warum war der Widerstand nicht zäh genug, warum haben sich die Gebildeten dieser von unten kommenden Lautveränderung schließlich doch gefügt? Soll man sich das so vorstellen, daß sie schließlich ermüdet sind, daß steter Tropfen den Stein zermürbt habe? Diese Erklärung scheint uns nicht genügend. Eine befriedigendere wird man erhalten, wenn man sich erinnert, daß die Sprache nicht nur Verständigungsmittel ist, sondern auch ästhetisches Phänomen (Musik). Nun ergab sich durch das Verstummen der Endkonsonanten vokalischer Auslaut der Worte[1]), und die Rede erscheint uns um so wohlklingender, je ärmer sie an Konsonantengruppen ist (wie etwa *pcr* in *un coup cruel*, solange das *p* gesprochen wurde); das absolute Ideal an Klangschönheit scheint in dem regelmäßigen Wechsel von Konsonant und Vokal zu bestehen (wie etwa in dem Worte *Jerusalem* — während ein Wort wie *Jetztzeit* wegen seines Mißklanges berüchtigt ist), und diesem Ideal kam man durch das Verstummenlassen der Endkonsonanten außerordentlich nahe (in der Abneigung gegen Konsonantenhäufungen liegt ja der charakteristischeste Unterschied der romanischen Sprachen von den germanischen, in geringerem Grade aber auch vom Lateinischen). Und in diesem akustischen Gewinn wird man den Grund dafür zu suchen haben, daß sich die Oberschicht dieses Verstummen schließlich gefallen ließ (trotz des lautlichen Zusammenfalls bedeutungsverschiedener Wörter, der sich dabei ergeben mußte) — ganz wie die Unterschicht in früherer Zeit die Verstümmlung der Wörter in Kauf genommen hatte, wofern nur dabei die Möglichkeit schnelleren Sprechens entstand. Was in der einen Hinsicht ein Nachteil war, war in der anderen ein Vorteil. — Welche Bedeutung man namentlich in späterer Zeit dem Wohlklang beimaß, beweist ja die Erscheinung der *Liaison:* vor vokalischem Anlaut ließ man, um das Zusammentreten zweier Vokale (den „Hiatus“) zu verhüten, die Endkonsonanten nicht nur bestehen, sondern man stellte sie vielfach wieder her. Denn die *Liaison* ist in weitem Umfang nicht „von selbst entstanden“, sondern bewußt geschaffen worden (vgl. Meyer-Lübke, Fr. G. I² § 222 ff.).

---

[1]) Das Streben nach vokalischem Auslaut der Silben („Offensilbigkeit“) ist nach Gröber (Miscellanea linguistica in onore di G. Ascoli, Turin 1901) der beherrschende Zug in der langen Geschichte der französischen Konsonanten. (Eine Zusammenfassung bei Voßler, 'Positivismus . . .' S. 73 f.).

War nun das Verstummen der Endkonsonanten in der einen Hinsicht ein Nachteil, in der anderen aber ein Gewinn, so ist offenbar die pessimistische Auffassung der Lautwandlungen nicht die einzig mögliche. Gleichwohl aber besteht sie zu Recht. Man kann sich nämlich nicht wohl denken, daß die Lautwandlungen bewußt vorgenommen worden wären, um den vokalischen Auslaut der Silben zu erreichen, daß z. B. *rapidus* bewußt zu *rade* (oder *misculare* bewußt zu *mêler*) umgestaltet worden wäre: denn *rapidus* (und abgesehen von dem *s*, auch *misculare*) wiesen ja den vom Wohlklang geforderten Wechsel von einfachem Vokal mit einfachem Konsonanten bereits auf und waren somit wohlklingender als die Zwischenstufen **rapde* und **mescler* mit ihrem *pd* und *scl*, und statt *misculare* über *mescler* und *mesler* zu *mêler* werden zu lassen, hätte es näher gelegen, es in **méculer* zu verwandeln. Da also die 'Entwicklung' vielfach von Wohlklang über Mißklang zu Wohlklang fortgeschritten ist, ist es nicht gut möglich, daß bei den Veränderungen den Sprechenden der Wohlklang von Anfang an als bewußtes Ziel oder auch nur als eine Art Ideal vorgeschwebt hätte, dem sie instinktiv gefolgt wären. Vielmehr beruhen Verkürzungen wie die von *rapidus* zu *rap'de* (und von *misculare* zu *mesc'ler*) lediglich auf schnellem und nachlässigem Sprechen[1]; die aesthetisch-optimistische Interpretation der einschlägigen Veränderungen darf nicht schon in ihren Anfängen, sondern erst an ihrem Ende einsetzen: was ursprünglich nur eine Nachlässigkeit der Unterschicht war, das gestaltete sich allmählich so, daß auch die Oberschicht es sich gefallen lassen konnte. Andernfalls hätte der ganze Vorgang auch kaum viele Jahrhunderte gebraucht, um jenes Ziel zu erreichen: Die lange Dauer des Prozesses wird nur erklärlich durch die Annahme, daß die Oberschicht jeder einzelnen Phase Widerstand entgegengesetzt hat. Und das ist keine bloße Annahme: man vergleiche die Geschichte des besonderen Falles, daß der Endkonsonant ein *r* war. Das *r* ist heute verstummt in *premier, léger*, aber laut in *fier, cher*, verstummt in *monsieur*, aber laut in *docteur, honneur*, verstummt bei den Infinitiven auf *-er* (*aimer* etc.), aber laut bei denen auf *-ir* und *-oir* (*finir, vouloir* etc.) usw. Dieses merkwürdige Schwanken erklärt sich daraus, daß es in der Volkssprache schon seit dem 14. Jahrhundert allgemein verstummte, daß aber die Gebildeten sich diesem Lautwandel entgegensetzten

[1]) Nicht, wie man häufig liest, auf der überstarken Akzentuierung der Haupttonsilben: wir legen z. B. auf *hei-* in „*Heiliges Donnerwetter!*" oft einen starken Ton, ohne daß wir deshalb das *i* verschlucken müßten („*Heil'ges* . . .").

und, besonders im 17. Jahrhundert und später, bereits verstummtes *r* wieder herstellten. So war es früher auch bei *-ir* und *-oir* stumm (wie bei *-er*, der Endung der Konjugationsklasse, die am häufigsten vorkommt), und so ist es heute noch in den Mundarten (E. Herzog, Nfrz. Dialekttexte, § 355), auch sagte man *menteu(r)* uws.[1]) wie *monsieur*, auch *leu* statt *leur*, wie noch heute mundartlich (vgl. E. Herzog). Aber bei den Abstrakten wie *honneur, chaleur, bonheur, amour*, die mehr dem gehobenen Stile angehören, ist es geblieben oder wiederhergestellt worden, und ebenso in Fremdwörtern wie *docteur* etc.; auch die einsilbigen Wörter (*fier, cher, mer, clair, hier* usw.) hat man geschont (vgl. *rien* aus *rem*, dessen *-m* regelwidrig erhalten blieb). Und so wurde das *r* auch bei *-ir* und *-oir* wieder hergestellt, aber offenbar erst nach dem 17. Jahrhundert, da Vaugelas (I 328) gegen *couri(r)* nichts einzuwenden hat. Es zeigen sich sogar hyperkorrekte Formen: *velours* mit *r* aus provenz. *velos*, *navoir* statt *navoi* (*navigium*; Romania XXI 429). Vgl. Nyrop I § 364, Meyer-Lübke, Frz. Gr. I² § 217 (und die dort aufgeführte Literatur). Warum aber die Gebildeten sich gerade gegen die Verstummung des *r* gewehrt haben, die doch den gleichen euphonischen Gewinn gebracht hätte wie die der anderen Endkonsonanten, wird von den genannten Autoren nicht erklärt. Der Grund kann kaum ein anderer sein als die Scheu vor den Mißständen, die sich aus dem lautlichen Zusammenfall bedeutungsverschiedener Wörter ergeben hätten. Bei den Verben fielen *chanter, chanté, chantez!, finir* und *fini* sowie alle entsprechenden Formen zusammen; bei den Substantiven waren beispielsweise schon *por(t)* und *por(c)* zusammengefallen; verstummte nun auch noch das nunmehr im Auslaut stehende *r*, so mußte auch noch *peau* damit zusammenfallen, ebenso *mot, maux* und *mort* usw. (Denn daß, wie Meyer-Lübke meint, ursprünglich geschütztes *r* auch später, als der schützende Endkonsonant verstummt war, von selbst vor dem Verstummen geschützt gewesen sein sollte, ist nicht einzusehen: in den Mundarten hat man denn auch tatsächlich *po* = *porc, to* = *tort, mo* = *mort, ko* = *corps, ta* = *tard, ve* = *vert, pe* = *part, eko* = *accord* — also zusammenfallend mit *écho!* — usw., vgl. Herzog § 357). Da haben sich die Gebildeten offenbar gesagt: „Bis hierher und nicht weiter!" (und zwar wohl erst, als auch dieses früher geschützte *r*

---

[1]) In *menteur* etc. bildete man in der Zeit, da das *r* stumm war, ein femininum *menteuse*, als ob es ein *menteux* wäre (nach dem Typus *heureux, heureuse*, vom lat. *-osus, -osa*). Daher auch unser *Friseur, Friseuse* (*friseur* ist im Französischen veraltet, *friseuse* existiert nicht).

anfing zu verstummen; darauf deutet die späte Reaktion bei *-ir* usw. hin). Daraus sieht man am besten, wie bei dem gleichen Lautwandel sowohl die pessimistische wie die aesthetisch-optimistische Betrachtungsweise am Platze ist: sie entsprechen eben beide der Auffassung der Oberschicht selbst, die bei einem und demselben Lautwandel geteilter Meinung sein kann, indem die einen (etwa die Gelehrten) mehr den Schaden für die Sprache als Verständigungsmittel ins Auge fassen, die anderen dagegen (etwa die Hofkreise) mehr den Gewinn für den Wohlklang. Sodaß die einen geneigt sein werden, die Neuerung zu bekämpfen, die anderen aber, sich ihr anzuschließen; in der einen Epoche (etwa im 17. Jahrhundert) können die einen, in der anderen (etwa im Jahrhundert der Aufklärung) die anderen überwiegen. Woraus man wiederum sieht, daß die Geschichte der Lautwandlungen noch viel komplizierter ist, als man gewöhnlich annimmt. Aber man wird, bei der Darstellung dieser Geschichte, von dem jeweiligen Anteil der sozialen Schichten nicht ohne Schaden für die Sache abstrahieren dürfen. Das ist es, worauf unsere Ausführungen die Aufmerksamkeit lenken wollten.

Die aesthetisch-optimistische und die pessimistische Auffassung aber sind einig in der Überzeugung: was die Laute wandelt, sind nicht autonome Kräfte, die je nach Laune bald walten und bald nicht walten — sondern der wollende, denkende, fühlende und empfindende Mensch.

* * *

Gar manches wäre noch zu erwähnen; aber der mir zustehende Raum ist längst überschritten, und so darf ich für das Gebiet der Syntax nur noch ein paar Andeutungen machen. Eine Untersuchung über den Konjunktiv in der Volks- und Umgangssprache, die auf der von uns bekämpften Anschauung beruht, daß das wirkliche Sprachleben sich in den unteren und mittleren Schichten vollziehe und daß die Ausdrucksweise der Schriftsprache etwas Künstliches sei, das früher oder später vor der 'natürlichen' Sprache kapitulieren müsse, ist die vor kurzem erschienene Arbeit des Holländers W. van der Molen (Le Subjonctif, Sa valeur psychologique et son emploi dans la langue parlée. Academisch Proefschrift, Amsterdam 1923): hier wird die Tatsache, daß die Umgangssprache vielfach den I n d i k a t i v setzt, wo nach den Regeln der Schriftsprache der Konjunktiv zu stehen hätte, als eine E n t w i c k l u n g (évolution) dargestellt, als eine Neuerung, eine Schöpfung der Volkssprache. Allein abgesehen

davon, daß man schwerlich berechtigt wäre, von einer 'Entwicklung' zu sprechen, wenn die Volkssprache ein syntaktisches Ausdrucksmittel verkümmern läßt, wenn sie eine Unterscheidung, die die Schriftsprache macht, vernachlässigt — die Volkssprache hat auch hier nichts Neues geschaffen, sondern lediglich Altes bewahrt; sie hat eine Wandlung in der Schriftsprache (eine Wandlung, die man mit größerem Recht als eine Entwicklung bezeichnen könnte) nicht mitgemacht. Das geht aus der Tabelle, in der der Verfasser seine fleißigen Beobachtungen zusammengefaßt hat (p. 131), aufs Deutlichste hervor: und wenn er selbst diesen Schluß nicht zieht, so offenbar nur deshalb, weil er den Konjunktiv lediglich psychologisch, nicht auch historisch untersucht hat. Es zerfallen nämlich (wie ich das in meiner 'Bedeutung der Modi', Leipzig 1909, Reisland, gezeigt habe) die verschiedenen Fälle, in denen die heutige Schriftsprache den Konjunktiv gebraucht, in zwei verschiedene Gruppen: in der ersten Gruppe (z. B. *je veux qu'il parte, il faut qu'il parte* usw.) drückt der Konjunktiv etwas Gewolltes aus; in der anderen (z. B. *C'est dommage qu'il parte, Je suis content qu'il parte, ... sans qu'il parte, Ce n'est pas qu'il parte* usw.) bezeichnet er nicht ohne Weiteres etwas Gewolltes, sondern muß anders erklärt werden. Wo nun der Konjunktiv unmittelbar etwas Gewolltes, Gefordertes bezeichnet (Gruppe I), zeigt er sich in der Geschichte der Sprache von Anfang an, und hier wird er auch von der heutigen Volkssprache fast ausnahmslos gebraucht (v. d. Molens Tabelle ergibt — die zweifelhaften Fälle mit Futur oder Konditionalis im *que*-Satz mögen unberücksichtigt bleiben — bei *vouloir* 101 mal Konjunktiv gegen nur 1 mal Indikativ; bei den anderen Ausdrücken des Wollens 89 mal Konj., kein Mal Ind., bei *il faut* 191 mal Konj. gegen 6 Fälle mit dem Indikativ, die teilweise besonders zu erklären sind; bei den anderen Ausdrücken der Notwendigkeit 28 mal Konj., kein Mal Ind.; bei *pour que* 'damit' 71 mal Konj. und nur 1 mal Ind. usw.). Wesentlich anders aber ist das Verhältnis in der anderen Gruppe: erst hier zeigt sich eine stärkere Abweichung der Umgangssprache von der Schriftsprache (bei *je suis content* steht in 25 % der Beispiele Indikativ statt des schriftsprachlichen Konjunktivs; bei *C'est dommage que* . . . sogar in 57 %, bei *C'est malheureux que* in 31 %, bei *C'est heureux* in 27 %, bei Relativsätzen vom Typus *Il n'y a personne qui le sache* in 29 %, bei *Il n'y a que ça qui me plaise* (*plaît*) sogar in 90 %, bei *seul* vor dem Relativsatz in 61 % usw.). — Daraus geht hervor, daß der Konjunktiv in der Umgangssprache nur als Ausdruck des Gewollten fest ver-

wurzelt ist; in der anderen Gruppe dagegen ist er wesentlich schriftsprachlich, und er wird von denen, die Umgangssprache sprechen, nur insoweit angewandt, als sie seine Anwendung aus der Schriftsprache erlernt haben (d. h. je nach ihrer Bildungsstufe). Und auch in der Schriftsprache ist der Konjunktiv der zweiten Gruppe teilweise erst spät allgemeiner geworden: nach den Verben der Gemütsbewegung z. B. findet sich noch bei den Klassikern des 17. Jahrhunderts der Indikativ (vgl. Haase, Synt. des 17. Jahrhunderts, § 75 ff., besonders § 78). —

Auch die seltsame Frage- und Ausrufspartikel *ty* (*-t-il*) der Volkssprache wird eine befriedigende Erklärung erst finden, wenn man das sprachliche Verhältnis zwischen Ober- und Unterschicht berücksichtigt. Dies ist nun wirklich eine Neuerung der Volkssprache (freilich eine sehr fragwürdige): Das Volk sagt *Je sais-ti, moi?* (= *Est-ce que je sais?*), *C'est-il gentil!* (= *C'est gentil;* vgl. E. et J. de Goncourt, Man. Salomon 385), *Ah! j'en ai-t-il vu de ces tétons! j'en ai t'y vu! j'en ai t'y vu!* (Flaubert, Corresp., éd. Conard I 351; aus Kairo, 15. XII. 1849); in Flauberts *Éducation sentimentale* (éd. Manz, I 120) wird eine *chansonette* zitiert, worin ein normannischer Bauer sagt: *Ah! j'ai t'y ri, j'ai t'y ri, Dans ce gueusard de Paris!* (vgl. Maupassant XX 212, XV 181, 183, XXIII, 211, XXVIII 125; Molière, Tartuffe I 1, v. 164; Gaston Paris, Romania VI 438 ff.; G. Loesch, Die impress. Syntax der Goncourt, Erl. Diss. 1919, S. 118). Daß dieses *-ty* (*-t-il*) sich aus *va-t-il, vient-il* usw. herausgelöst hat, ist längst erkannt; warum aber hat die Volkssprache eine solche Vorliebe dafür, daß sie es sogar in der 1. und 2. Person gebraucht? — Wir möchten das so erklären, daß wir dieses *ti* als eine hyperkorrekte Form ansehen. Das Altfranzösische nämlich fragte einfach *Vient ton père?*; die heutige, etwas umständliche Ausdrucksweise *Ton père vient-il* ist erst spät aufgekommen (und natürlich in der Schriftsprache). Das Volk blieb zunächst bei *Vient ton père?*, mußte aber bald merken, daß das als ungebildet galt; es galt als gebildet, die Inversion zu vermeiden und dafür ein *-t-il* (gesprochen *-ti*) anzuhängen. Kein Wunder, daß man dieses *-ti* auch da anbrachte, wo es nichts zu suchen hat (in der 1. und 2. Person): denn daß *ti* = *t-il* sei, konnten nur diejenigen wissen, die die Schriftsprache beherrschten: das *l* von *-t-il* wurde nur geschrieben, nicht auch gesprochen, und ebenso war das *t* von *-t-il* zunächst nur in der Schrift vorhanden, da es um 1600 von den Gebildeten künstlich wieder eingeführt worden ist (noch Montaigne schreibt *a-il* statt *a-t-il* usw., und so hat man zweifellos noch lange gesprochen).

Das Altfranzösische konnte überall da invertieren, wo wir im Deutschen noch heute invertieren (z. B. nach adverbialen Bestimmungen: *Dans la rue rencontra-il son ami* usw.); dem 17. Jahrhundert erscheint die Inversion als unlogisch (man schreibt damals sogar *à peine il achevoit ces mots que* ... u. dgl., vgl. Verfasser, Idealistische Neuphilologie S. 102), und wenn nun heute die Inversion in der Umgangssprache selbst in Fragesätzen wie *Mens-je* vermieden wird (man sagt dafür *Est-ce que je mens?*), so wird sich das ebenfalls aus dem Einfluß der Grammatiker des 17. Jahrhunderts erklären. Strohmeyer (Franz. Schulgrammatik, 2. Aufl. § 91) möchte die Umschreibung derartiger Formen durch *est-ce que* darauf zurückführen, daß *mens-je, dors-je* usw. als unschön („seltsam klingend") empfunden wurden — aber *mens-je?* klingt nicht anders als *Mange!*, und *dors-je* nicht weniger seltsam als *gorge*. Daß solche Formen als häßlich empfunden werden, ist also schwerlich Ursache, sondern erst Wirkung: die Gebildeten vermeiden die Inversion, die invertierten Formen gelten als vulgär.

Hier aber muß ich abbrechen; das Thema zu erschöpfen, kann nicht meine Aufgabe sein. Es genügt, wenn der Leser aus diesen flüchtigen Andeutungen ersehen hat, daß sich zahlreiche Erscheinungen der Sprache erst erklären, wenn man systematisch untersucht, von welcher Schicht sie ausgegangen sind und wie die anderen Schichten auf die Neuerung reagiert haben; vielleicht wird der eine oder der andere dadurch angeregt, selbst in dieser Richtung zu forschen.

Nachträge.

I. Hyperkorrekte Bildungen sind im Deutschen auch: *entzwei* statt *in zwei (in zwei Stücke)* sowie Fritz Reuters *„Entspektor Bräsig"* (statt *Inspektor*). Sie beruhen auf der Verwechslung zwischen *ent-* und *in-*, der auch *Inbrunst* zu verdanken ist (statt **Entbrunst*, zu *entbrennen* gehörig; umgedeutet in *„innere* Brunst").

II. Die Schwierigkeit, die das Verständnis provenzalischer Texte bietet, beruht auf der großen Anzahl von Homonymen, und diese wieder auf der Wirkung der Lautgesetze. So kann z. B. *mas* = lat. *magis, manus* oder *meae* (plural fem.) sein; *us* = *usus, unus* und *vos;*

cors = *cor* oder *corpus* oder *cursus* usw. (vgl. Diez, Leben und Werke der Troubadours, Leipzig 1882[2], S. VII, Fußnote 2). Aber auch hier ist eine Reaktion zu konstatieren, zumindest gegen das Verstummen des *n* (das *unus* und *usus, manus* und *magis* etc. zusammenfallen ließ). Es zeigen sich nämlich hyperkorrekte Formen: *fon* 'er war' statt *fo* (<*fuit*), *pron* 'tüchtig' statt *pro* (<*prod-esse*). Außerdem hätte nicht bloß ursprünglich intervokalisches *n* verstummen müssen (wie in *unus, manus*), sondern auch ursprünglich durch folgenden Konsonanten geschütztes: *mundum* > *mon* > **mo* etc., und es ist ja *cantant* etc. in der Tat über *canton* zu *canto* „fortgeschritten". Aber die einsilbigen *an* 'sie haben', *fan* 'sie machen', *van* 'sie gehen' erscheinen niemals als *a, fa* und *va* (und *son* 'sie sind' nur selten als *so*): diese Formen wären allzu unklar gewesen. — Mit andern Worten: die Unterscheidung zwischen „festen" und „unfesten" *n*, die die Trobadors durchführen, ist nur zu verstehen als ein Bemühen, das Walten eines Lautgesetzes zu beschränken. (Weitere Beispiele bei Schultz-Gora, Altprov. Elementarbuch, § 93 f.).

Im Altfranzösischen hat *o* nicht weniger als sechs verschiedene Bedeutungen: es ist = *hoc* oder *aut* oder *ubi* oder *apud* oder *o!* (Interjektion) und gelegentlich = *in illo* (*o non* = 'im Namen' in der Stephansepistel, v. 2). Auch dieser Mißstand ist beseitigt worden: *o* = *apud* wurde später aufgegeben (ersetzt durch *avec*), ebenso *o* = *hoc* (außer in *oui*), die Interjektion wird *oh!* geschrieben, *ou* < *aut* und *où* < *ubi* werden durch einen Akzent unterschieden. *o* = *in illo* wurde ebenso beseitigt wie die anderen Reflexe von *in illo* (nämlich *el, en, ou, on*); vgl. darüber meinen Aufsatz („Warum *en été* ... — aber *au printemps?*") in der Z. f. französ. und engl. Unterricht, Bd. 22, S. 81—96.

III. Übergangslaute (wie *b* in *chambre* < *cameram, cam'ra* oder *d* in *pondre* < *ponere, pon're,* vgl. Schwan-Behrens § 186) dienen zugleich der Bequemlichkeit wie dem Wohlklang. In diesen Fällen gehen nicht Laute verloren, sondern es werden welche hinzugefügt (nachdem andere verloren gegangen waren) — und doch können auch dadurch Wörter verschiedener Bedeutung zusammenfallen. So läßt Flaubert in *Madame Bovary* die Mutter von Charles über den Haushalt der Emma äußern, *le gendre de la maison* mißfiele ihr (éd. Conard p. 266; éd. Charpentier p. 212): sie meint natürlich *genre* (<*generem*), und wir haben es wiederum mit einer hyperkorrekten Bildung zu tun, die darauf beruht, daß in der Pikardie, an deren Grenze die alte Dame ansäßig ist (p. 6 bzw. 5), ein Übergangslaut von

altersher nicht eingeschoben wird (vgl. Wilmotte, *Romania* XVII 566, Schwan-Behrens a. a. O., Suchier, *Aucassin*, Anhang, Mundart § 5, E, Herzog, Dialekttexte, Einleitung § 344). Bei *ils vinrent* und *ils tinrent* wissen wir, daß sie altes *vindrent* und *tindrent* ersetzt haben, die noch zu Vaugelas' Zeit üblich waren (Vaugelas, *Rem.* I 182, abgedruckt bei Nyrop II 143); Nyrop I § 330, 4 sagt mit Recht, daß die Wörter mit *-nr-* ohne Übergangslaut nicht volkstümlichen Ursprungs sind. So dürfen wir denn auch in der pikardischen Vermeidung des Übergangslautes eine bewußte Abweichung von der pariser Sprache sehen, zusammenhängend mit dem oben berührten Selbstgefühl der flandrischen Bürger. Und allgemein sind diejenigen Erscheinungen der pikardischen Mundart, die Suchier (a. a. O.) als negative bezeichnet (weil das Pikardische damit hinter dem Franzischen zurückbleibt), vom kulturgeschichtlichen Standpunkt aus gerade als positiv zu bewerten (und vice versa).

IV. In einem seither erschienenen Aufsatz „Metaphysische und empirische Sprachgemeinschaft" (*Die neue Rundschau,* 1924, I 504—511) nähert sich Voßler unserer Betrachtungsweise bzw. ergänzt sie durch einen wichtigen Gedanken: „Ob und inwiefern die Lautgestalt von bäuerlichen Mundarten dadurch bedingt ist, daß sie in freier, unruhiger Luft und auf große Entfernungen gesprochen oder geschrien zu werden pflegen, ist eine Frage, der es wohl lohnte nachzugehen. Für die Lautgeschichte des Vulgärlatein z. B. könnte dieser Gesichtspunkt fruchtbar werden .... Man muß sich das Verhältnis des Vulgärlatein zum Hochlatein ähnlich vorstellen, wie das einer Mundart zu einer Schriftsprache .... Ungeschulte Redner brüllen anstatt zu artikulieren. Daher das lautgeschichtliche Leben des Vulgärlatein sich mehr auf der Seite des Vokalismus als des Konsonantismus abspielt und konsonantische Wandlungen zumeist durch Expansion der benachbarten Stimmlaute veranlaßt werden. Wie weit man in der Erklärung der vorliegenden Lautwandlungen mit dieser Annahme eines anhaltenden Strebens nach verstärkter Sonorität vordringen kann, läßt sich nur durch eingehende phonetische Sonderuntersuchungen erfahren. Auf den ersten Blick will es uns scheinen, daß wenigstens die wichtigsten Ereignisse: Umsetzung der vokalischen Quantitäten in Qualitäten, Wandel von *i* und *u* zu den schallstärkeren *e* und *o,* Fall der unbetonten Vokale unter gewissen Bedingungen, Verstummen des *h* und anderes, zwanglos in diese Richtung sich fügen" (Hervorhebungen von mir).

V. Das Verhältnis von Ober- zu Unterschicht in der altfranzösischen Literatur hab' ich inzwischen, von den gleichen Grundsätzen ausgehend, in meinem Beitrag zu der von Wahle und Klemperer herausgegebenen Walzel-Festschrift („Vom Geiste neuer Literaturforschung", Wildpark-Potsdam 1924, S. 96 ff.) untersucht. Ich freue mich, in meinen Ergebnissen zusammenzutreffen mit Hans Naumann, der eine ähnliche Untersuchung für die deutsche Literatur des Mittelalters angestellt hat: „Versuch einer Einschränkung des romantischen Begriffs Spielmannsdichtung" (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. usw. II 4, Oktober 1924).

Che cosa sia l'etimologia idealistica.*)

Un'espressione naturalisticamente concepita — cioè considerata nella sua oggettività, di fronte al nostro pensiero, come una cosa o come natura — è un'espressione astratta. Se ci industriamo di mantenerla rigorosamente in questa sua astrattezza, essa si sottrae ad un effettivo esame storico. Dato che si potesse (e, in realtà, non si può) staccarla veramente dal nostro pensiero, non potremmo che constatarla, classificarla, ecc. Ma già quando la constatiamo, la classifichiamo, la sezioniamo, la dissecchiamo, ecc., non possiamo non investirla di un significato, che, insomma, noi stessi le conferiamo. Per isforzo, che si faccia, la «lingua» (cioè il «linguaggio» obbiettivato) bisogna pure intenderla, per poterne discorrere, bisogna pure pensarla per istudiarla (comunque la si studî). Onde non ci può essere un grammatico, per quanto sia naturalista, il quale non attribuisca un senso — legittimo o illegittimo — alle parole o alle espressioni, che fa oggetto del suo esame. E se questo grammatico vuol essere uno studioso serio, occorrerà sempre che si industri di

---

*) Per la piena intelligenza di queste linee occorre tener presente che la lingua concreta (o "il linguaggio") è attività (*espressione energetica*). L'espressione energetica è sintesi di due momenti: uno soggettivo od estetico, l'altro oggettivo. È sintesi di pensiero e di natura. Il momento soggettivo (se potenziato) conferisce alla lingua il carattere di liricità (arte), ma — potenziato o no — non manca mai, come non manca mai il momento oggettivo o naturalistico. L'espressione naturalistica è il logo astratto, mantenuto nel logo concreto (il linguaggio), ma nell'analisi considerato come un elemento staccato dal processo o dallo svolgimento linguistico. Quest'astrazione non riesce mai, come dimostro nel testo, perchè anche il logo astratto va pensato; ma possiamo sforzarci di rappresentarcelo astratto. Tanto nell'espressione energetica, quanto in quella naturalistica, è lecito distinguere l'espressione in *senso pratico*, che non è più espressione, poichè non è, a vero dire, che l'esterno dell'espressione: suoni, colori, linee, ecc. (tecnica). Tutto ciò è stato trattato da me, sia nel mio Programma (Ginevra, Olschki, 1923) sia in un mio Avviamento alla linguistica, che sta per vedere la luce.

adeguare alla «letteratura» (cioè al significato che le parole hanno avuto nel suo autore o nella mente di colui che le ha parlate) il senso che egli medesimo comunica loro. L'analisi è pur sempre una sintesi, poichè non si può pensare che per sintesi; ed ogni elemento analitico, una volta pensato, diviene esso stesso una sintesi di analisi.

Ma quando il grammatico conferisce un significato ad un'espressione naturalistica, crea «ipso facto» un'espressione energetica (relativa al suo grado di coscienza), di modo che si può concludere che nella realtà si finisce sempre con operare su espressioni energetiche anche quando ci si propone di lavorare su espressioni naturalistiche. Dal so getto del pensiero non si prescinde mai. Il naturalista compendia in un concetto ciò che egli sa della storia o dei significati storici di un'espressione, e questo concetto risulta della intussuscepzione dei vari significati che l'espressione, volta a volta, gli è parsa assumere nelle opere da lui lette e studiate o nei discorsi da lui sentiti. Non si può fare un'etimologia, se si perde di vista il senso di una parola. L'etimologo è sempre nella necessità di erigere la parola, che studia, a simbolo di casi particolari. Ma il tutto sta nell' intendersi su questo senso o significato storico della parola che è il concetto che l'etimologo ha di questa parola. Un concetto può essere superiore o inferiore, e non v' ha dubbio che il primo contenga in sè il secondo. E poichè il concetto dell'etimologo è, caso per caso, la ricapitolazione di tutti o di quanti più significati di un'espressione in un'unità, non v' è anche dubbio che questa unità sarà tanto più ricca e capace di moltiplicarsi nel suo seno, restando una, quanto più l'etimologo sarà «storico», quanta più storia, insomma, egli avrà rivissuta. Senza storia, la quale soltanto può darci l'intelligenza dei modi, onde nell'espressione si manifesta l'attività spirituale, non è data etimologia. La storia è coscienza e autocoscienza. E la differenza di grado di autocoscienza costituise la differenza fra l'etimologia naturalistica, che ha il torto di fondarsi sopra un concetto inadeguato della parola, e l'etimologia idealistica, che richiede un concetto alto, pregnante, ricco della coscienza delle molteplici determinazioni, in cui si è obbiettivato il pensiero, e est pensiero la parola o l'espressione, che esteriormente appare la medesima o quasi la medesima (salve le modificazioni provocate dal momento estetico e generalizzatesi più o meno per imitazione), mentre nella sua interiorità è sempre stata e sarà sempre diversa.

Un esempio, che ricercherò in casa mia, mi par qui necessario per meglio chiarire il mio pensiero e per mostrare quasi, direi, in modo tangibile, che cosa si debba intendere per etimologia idealistica, che importa, dunque, informazione storica sincera, larga, profonda — quanta sia possibile raggiungere — e discriminazione degli elementi interpretativi, che fanno all'uopo, cioè esclusione degli elementi da ritenersi superflui. Una pienezza assoluta d'informazione non si otterrà mai, ma lo sforzo di attingere questo ideale, con la concomitante coscienza che un problema etimologico è un problema sempre aperto e che il concetto stesso dell'etimologia varia col variare del progresso umano, questo sforzo, dico, è il carattere dell'etimologia idealistica. Tutte le etimologie naturalistiche buone sono idealistiche. Quando C. Salvioni, esaminando la voce modenese-bolognese bvinèl, dvinèl, bvinèl «imbuto» non esitava, contro un'opinione da me espressa, a ricongiungerla a *pletria* e, fondandosi unicamente su intellettualistiche disquisizioni fonetiche, quasi riusciva a persuadere i lettori della bontà della sua etimologia, operava con insufficente informazione storica e dava esempio per l'appunto di un'etimologia errata per mancanza di sincere noticie sulla storia della parola. E a me riuscì facile (troppo facile) rovesciare il suo edificio, scalzandone le fondamenta, poichè potei provare che l'area di bvinèl era relativamente recente (non anteriore al sec. XV) sia con lo studio della diffusione delle voci designanti l'«imbuto» in Emilia e fuori d'Emila, sia con allegare esempi documentati di queste voci. Donde la conclusione che a base della voce modenese-bolognese sta semplicemente un già romanzo bevere, nòn essendo ammissibile che nel sec. XV si parlasse ancora latino in Emilia.

Esemplificazioni di questa natura si potrebbero moltiplicare con estrema facilità. Resterebbe sempre dimostrato che non la fonetica guida lo storico, ma la storia guida e anzi crea la fonetica, la quale non è che una ancella, di cui il padrone avrà sempre mai da dubitare, sorvegliandola con occhi aperti. Poichè i tiri birboni, che può giocare, malgrado la somma di utili servigi che ci può rendere, sono numerosi. Non sembrava al Salvioni che l'ital. bordo rispecchiasse direttamente il franc. bord? E chi, tenendosi pago a constatazioni fonetiche, potrebbe dargli torto? Ma, intanto, egli saltava tutta la storia della parola, dimenticava di interrogare i nostri Sassetti, Carletti e Magalotti, che introdussero in Italia molti termini spagnuoli e portoghesi, fra cui bordo, che è voce marinaresca e non può e non deve essere raggruppata con termini del genere di crocco, buvetta, ecc. ecc.

Da ciò si deduce che un'etimologia sarà tanto migliore, quanto più è pregnante il concetto che l'etimologo ha del suo oggetto. Inappagato sempre, intento sempre alla ricerca di un concetto più alto, l'etimologo idealista approfondisce l'indagine storica, studia il ritmo dello sviluppo dell'espressione, non trascura il momento estetico del linguaggio, nè il momento naturalistico, e assurge alla considerazione della espressione energetica (una successione di sintesi infinite, di cui l'una rientra nell'altra). Egli sa che non farà mai opera definitiva. E se non arriva a chiamare addirittura «decotti» le etimologie naturalistiche, come le chiama il Voßler, ha la piena coscienza della loro relatività e di mano in mano che procede per la via irta e dura del sapere, abbassa le etimologie, che gli parvero idealistiche, a naturalistiche, in traccia sempre di nuove soluzioni, cioè di nuovi problemi. E sa anche che l'etimologia idealistica soltanto può autorizzarlo a trarre serie deduzioni grammaticali, poichè anche la grammatica (fonetica, morfologia, sintassi), che non sia un ammasso di schemi senza rapporto e connessione, dipende dall' espressione energetica. La grammatica non potrebbe nemmeno essere pura e semplice tecnica, come alcuni vogliono, senza degradarsi. Se fosse tale non avrebbe significato di sorta e si ridurrebbe a un assurdo, potendosi abbassare sino a divenire grammatica di espressioni illogiche e antiestetiche. Se da questa degradazione la grammatica naturalistica pur si salva, la ragione è da ricercarsi nel fatto che il grammatico, quale si sia, è obbligato a pensare e a infondere nella natura linguistica almeno il lume del proprio pensiero. L'etimologia, insomma, e la grammatica, che non si rassegnino a mantenersi sull'orlo dell'assurdo, e che vogliano assurgere a vera scienza, debbono coincidere con la scienza dell'espressione, cioè con la filosofia.

Giulio Bertoni.

LEO SPITZER

Aus der Werkstatt des Etymologen.

In der Zeitschrift *GRM.* 1, 634 ff.; 9, 5 ff. haben Meyer-Lübke und v. Wartburg schon über die Fortschritte der Wortforschung (Lexikographie) berichtet und auch sonst ist (z. B. von v. d. Gabelentz, Schuchardt, Salvioni, Thomas, Thurneysen, Meringer, Roques, Tappolet usw.) über die Kriterien, die bei der Feststellung des Ursprungs eines Wortes zu beobachten sind, schon viel geschrieben worden. Praktische Winke aber, wie man nun tatsächlich eine Etymologie findet, werden uns in diesen Schriften nicht oder wenigstens nicht in erster Linie geboten. Denn etwa die meist im Zentrum des wissenschaftlichen Interesses stehende Frage der Priorität der „Lautgesetze" oder der Semantik bei der Feststellung des Wortursprungs kann uns für die Praxis wenig geben, da die richtige Etymologie sowohl vom semantischen wie vom lautlichen Gesichtspunkt befriedigen muß (vgl. allerdings unten S. 141). Selbstverständlich sind meine, vielleicht manchmal etwas ketzerischen [1]), Ratschläge mir aus meiner eigenen etymologischen Praxis erwachsen und daher bis zu gewissem Grade subjektiv — was aber meiner Meinung nach für ihre Verwendbarkeit an sich keinen Schaden bringen muß. Mögen andere Fachgenossen andere Erfahrungen äußern und so meine Bemerkungen korrigieren! Jedesfalls halte ich es für wichtig, daß wir uns über die Technik der geistigen Arbeit in diesem Forschungsgebiet Rechenschaft ablegen. Ich erachte es nämlich nicht für richtig, bloß an der Gewinnung gesicherter wissenschaftlicher Resultate zu arbeiten, wir müssen auch über die Methoden und Geisteskräfte, die uns zu solchen verhelfen, nachdenken. Denn schließlich ist doch unser Streben nach Wahrheit das Hehrste an der wissenschaftlichen Tätigkeit. Man hört oft in sprachwissenschaftlichen Kreisen, es genüge z. B. gute Etymologie zu machen, wozu das „unfruchtbare" Theoretisieren? Programme seien überflüssig und entweder falsch oder selbstverständ-

[1]) Fremant omnes licet, dicam quod sentio!

lich. Gewiß sind die praktischen Ergebnisse der Programme das Dauernde, aber doch wird die Menschheit in der Kunst, in der Wissenschaft, in der Moral und Politik stets der leitenden Ideen bedürfen, die jene Begeisterung mitteilen, welche allein positive Ergebnisse auslöst. Die Einführung des Metermaßes ist nicht denkbar ohne die — heute teilweise veralteten — Ideen der französischen Revolution. Der Einfluß der Naturwissenschaft auf die Sprachwissenschaft hat wenigstens die genaue Beobachtung des Naturmäßigen an der Sprache zur Folge gehabt usw. Und gerade was selbstverständlich in einer Periode der Wissenschaft scheint, ist gewöhnlich das, was eine nächste Generation als gar nicht evident erweist. Ich werde im Folgenden bloß von Erfahrungen auf romanistischem Gebiet sprechen — weil mir dies Gebiet am nächsten liegt: das Fenster, aus dem ich dem Sprachleben zuschaue, ist ja gleichgültig, sofern ich nur richtig sehe —, und vorwiegend von eigenen Erlebnissen mit Wörtern, weil es uns ja gerade auf Selbstbeobachtung des forschenden Subjekts ankommt. Wo ich Irrtümer anderer Mitforscher anführe oder solche vermute, geschieht es selbstverständlich nur, um aus ihnen Methodisches zu lernen — tatsächlich bin ich mir bewußt, in meiner eigenen etymologischen Tätigkeit alle die Fehler praktisch begangen zu haben, die ich theoretisch monieren muß. Die Beispiele, soweit in unseren gängigen Zeitschriften und Handbüchern nachlesbar, werden ohne Auffindungsort angeführt, da sie nicht um ihrer selbst willen hier stehen.

Als ersten Satz stelle ich hin: Finde Etymologien, suche sie nicht! In dem Imperativ „finde!" liegt eine Aufforderung zu einem außerhalb unserer Kräfte liegenden Tun — und tatsächlich liegt das Auffinden einer Etymologie außerhalb der Reichweite unseres Willens. Wir können die Umstände für die Auffindbarkeit eines Wortursprungs relativ günstig gestalten (durch Lektüre usw.) — wir können diese Umstände nie und nimmer herbeiführen. Nichts ist verfehlter als etwa eine Reihe ungeklärter Wörter in einem unserer Standard-Wörterbücher dem Alphabet nach herzunehmen und ihren Ursprung systematisch suchen zu wollen. Wenn die Deutung nicht geradezu auf der Hand liegt (oft ist das ja der Fall), so werden wir wohl keineswegs die richtige Etymologie auf den ersten Wurf treffen. Daher ist dringend vor Dissertationsthemen zu warnen, die ein einzelnes etymologisches Problem aufs Korn nehmen: bestenfalls kann es zu einer Zusammenstellung der bisherigen Ansichten und des bisher Gesicherten kommen. Damit sei aber nicht

behauptet, daß solche vorbereitende Orientierung nutzlos sei: sie dient vor allem dem um sie bemühten Gelehrten selbst, indem sein Interesse für das Problem geweckt wird und die tatsächlichen Grundlagen weiterer Forschung bereitgestellt sind. Er wird vielleicht bald nachher im Lauf seiner Lektüre, vielleicht ganz heterogener Art, auf neue Momente stoßen, die das Wort dann wirklich zu klären gestatten. Die Lösung eines etymologischen Problems gelingt meist nur nach einem oft jahrelangen liebevollen Umkreisen des Wortes — bis die erlesene Minute eintritt, da man in die Mitte getroffen hat. Vor allem halte man fest, daß Interesse am Wort an sich notwendig ist, bevor es erklärt wird. Es ist sehr viel mehr Wahrscheinlichkeit dafür vorhanden, daß man ein Wort zu erklären vermag, das auf den Forscher an sich, wegen seines Ideengehalts, seines Klangs oder sonstiger Eigentümlichkeiten, auch zufälliger Erlebnisse mit ihm, eine seelische Wirkung ausgeübt hat, als etwa eine farblose, nur aus dem Wörterbuch bekannte Vokabel, die für den Forscher keine innere Realität besitzt. Die sog. Wörter- und Sachen-Richtung hat uns vor allem den Wert der sinnlichen Anschauung der Dinge für die Wortwissenschaft gelehrt — die Haustypen sind Meringer, die Fischereigeräte sind Schuchardt nicht bloß Realien, sondern Realitäten geworden —, man könnte noch weiter gehen und meinen: alle Wortforschung muß Lebensforschung sein, nicht nur, indem sie die Dinge neben dem Sprachkleid betrachtet, die Dinge sprachlich lebendig macht, sondern indem sie von einem Lebensimpuls getrieben sein muß. Der Wirklichkeitssinn schweizerischer Dichtung, den wir etwa bei Keller oder Spitteler bewundern können, ist auch in den etymologischen Arbeiten Schweizer Linguisten zu spüren. Die engen Beziehungen, die M. L. Wagner seit Jahren mit der Kultur Sardiniens oder Ländern spanischer Zunge verbinden, sind allein der Nährboden für seine zahlreichen glücklichen Wortdeutungen geworden. Wir entdecken wie überhaupt auf dem Grunde menschlichen Strebens als treibende Kraft vor allem die Liebe zur Sache, Philo-logie ist Wort-liebe. Man erkläre nur Worte, nicht Vokabeln!

Von Worten aber kann man nur sprechen, wenn man sie wie die der Muttersprache beherrscht. Daher ist die Etymologie meiner Ansicht nach überhaupt nur bei lebenden Sprachen mit etwelchem Erfolg möglich, die Erklärungstätigkeit in den toten Sprachen richtet sich bei ihren sehr viel schlechteren Möglichkeiten nach der Praxis in den neueren Sprachen. Das scheint nun wieder

einem Axiom unserer linguistischen Übung zu widersprechen, die grade im Gegenteil historisch, also auf die Anfänge gerichtet ist: wozu, um den Ursprung der Wörter festzustellen, Kenntnis ihrer Mündungsgebiete verlangen? Ohne die Leistungen der historischen Sprachforschung zu verkennen, möchte ich doch betonen, daß Kenntnis der neueren Sprachstadien für den Etymologen absolut notwendig ist. Gewisse Buchetymologien wären z. B. auf romanischem Gebiet nicht geäußert worden, wenn der Autor nicht zeitlebens fern von romanischem Land geweilt hätte. Der Sinn für die Möglichkeiten innerhalb einer Sprache wird durch Beobachtung des vor unseren Augen sich vollziehenden Sprachwerdens in ihr geweckt. Es gibt in diesem Sinn „deutsche franz. Etymologien" und „französische franz. Etymologien" — so ist man manchmal vom mangelnden französischen etymologischen Gefühl des Meisters der französischen Dialektologie Gilliéron (trotz seines jahrelangen Aufenthalts in seiner Wahlheimat!) überrascht (etwa wenn *marguerite* nach ihm vom heutigen Franzosen in *mars*-[„März"]-*guerite*, also wie ein deutsches Kompositum, zerlegt wird), während wieder anderseits gerade Gilliéron das Musterbeispiel für die Leistungsfähigkeit französischen Sprachempfindens bei der Feststellung eines innerfranzösischen Vorgangs angeführt werden kann (etwa wenn er *friser* aus *frire* oder die Beschränkung des Gebrauchs von *heur* im Nfr. erklärt). Man wird mir entgegenhalten, daß die Möglichkeiten im Altfrz. ganz andere waren als die im Nfrz. und daß man von diesem auf jenes nicht schliessen dürfe. Aber schliesslich bleiben doch die Sprachen sich selbst ziemlich treu, eine relative Konstanz herrscht in der Sprache, die ja Trombetti zu seiner Theorie der Weltverbrüderung aller Sprachen geführt hat. Nur ein lebendiges Gefühl für eine Sprache ermöglicht es, die statistische Bedeutung eines Wortes innerhalb eines Sprachsystems, einer Bedeutung innerhalb eines Wortes zu ermessen: nur ein guter Kenner einer Sprache kann ohne weiteres die Verbindungen angeben, die dem Durchschnittssprecher dieser Sprache als erste und spontan einfallen, wenn man ihn danach fragt, und die offenbar auch diejenigen sein müssen, von denen eine etymologische Untersuchung ausgehen muß: der Fall, daß der Wortkern in der abgeleiteten Bedeutung erblickt wird wie etwa in dtsch. aufhören 'cesser' (nicht 'écouter'), ist doch der seltenere. Das ital. *pazzo* 'verrückt' wurde (übrigens von einem Italiener) aus *impactiare* hergeleitet wegen der abliegenden Verwendung in *acqua pazza* 'trübes Wasser'! Das Wörterbuch gibt den einzelnen Wortbedeutungen eine

unhierarchische Gleichberechtigung, die dem Etymologen nur hinderlich ist: und über die Häufigkeit der Worte in der Sprache sagt es nichts aus (Werke wie das von Käding fehlen fürs Romanische): da steht *médiéviste* auf demselben Plan wie *trouver* und die Bezeichnungen wie „gelehrt", „familiär", „vulgär" unterrichten doch nicht recht über die Abstufungen der Wörter. Wenn ich z. B. die Etymologie von *basculer* feststellen will, muß ich ein Empfinden für den Grad der Verblaßtheit von *cul* in *acculer* und *reculer* haben. Ein Wort kennen, d. h. also seine Seele kennen, heißt nicht nur seine Gebrauchsweise, seine Häufigkeit, seine Formen kennen, sondern auch die Obertöne, die mitschwingen, seinen Affektgehalt, seine stilistische Wertigkeit. „Etymologisiere kein Wort, dessen stilistischen Gehalt du nicht kennst" — diese vor Jahren anlässlich der Erklärung des frz. *cocotte* 'Dirne' formulierte Regel hat Voßlers Zustimmung gefunden: wer in *cocotte* nur die Dirne sieht, nicht daran denkt, dass man auch zu einem Kind oder zu seiner Frau *ma petite cocotte* sagen kann, verbaut sich den Weg zur Deutung. In dieser Vertrautheit mit dem Französichen „jusqu' au fond et jusqu' en bas" haben Nyrop und Sainéan (welch letzterem m. E. die Kritik nicht volle Gerechtigkeit hat widerfahren lassen) einen bedeutenden Vorsprung vor anderen etymologischen Schriftstellern. Ich mußte mehrmals J. Brüch und E. Gamillscheg gegenüber den Standpunkt vertreten, daß zur Feststellung einer Etymologie nicht bloß die Zweiheit „lautlich" — „begrifflich" in Frage komme, sondern vor allem das Stilistische: nach Brüch ist nfrz. *daron* 'Hausherr' = *baron* + *dominus* — wie aber, wenn das (Argot-)Wort humoristischen Charakter hat und mit einem Vb. *daronner* 'nichts tun' zusammenhängt? Kein Franzose hätte auf die „mathematische" Etymologie, die nach allen Regeln der Kunst angefertigt ist, kommen können — einfach deshalb weil sie seinem Sprachempfinden zuwiderliefe. Oder eine so klar volksmäßige, spät belegte Bildung wie frz. *lapin* (das altes *conin conil* ersetzt) soll nach Brüch uraltes Ligurergut sein — wo sich *lapin* so schön in *laper* 'lecken' + Suffix-*in* auflösen läßt! Oder wenn Gamillscheg *faubert* 'Schiffsbesen' als Rückbildung aus *for-berter* (zu *bartas* 'Gestrüpp') faßt, so fürchte ich, dtsch. hinauskehren, ist das Vorbild gewesen — eine Art Lehnübersetzungs-Etymologie! Die neueren Sprachzustände nicht studieren, weil genaue Beobachtung der alten zur Ursprungsfeststellung genüge — das wäre vergleichbar der Annahme, weil der aus Königsberg nicht hinausgekommene Kant in der Geographie ausländischer Städte so gut Bescheid wußte,

sei es nicht notwendig, in fremde Länder zu reisen, um deren Geographie zu erforschen. Es wirkt auch auf die Romanen komisch, wenn ein Fremdromanist zu einer romanischen Wendung eine weit abgelegene Parallele sucht, wo vielleicht eine neuere der betreffenden romanischen Sprache, die aber in den stets nachhinkenden Wörterbüchern nicht verzeichnet ist, sich geradezu aufdrängt — oder wenn gar eine konstruierte Etymologie auf Umwegen gegeben wird, wo jedes Kind in romanischem Land die richtige aus seinem Sprachgefühl schöpft: etwa wenn wir it. *corbellare* mit *corbello* 'Korb' ('den Korb geben') erklären, während der Italiener einfach darin einen Euphemismus für *coglionare* sieht. Baist hat sp. *polilla* 'Motte' aus *pullus* (mit einer Dissimilation *ll-ll* > *l-ll*) erklärt: der Spanier García de Diego schöpft aus seinem spanischen Sprachgefühl heraus ein *paulilla* für 'Gerstenhähnchen' (eine Käferart), das offenbar verwandt sein muß und mit seinem *au* die Baistsche Etymologie unmöglich macht. Diese Binsenwahrheit mußte deshalb hier wiederholt werden, weil es Sprachforscher gibt, die, auch abgesehen von der Verbitterung der jetzigen Zeiten, den Aufenthalt im romanischen Land in allem Ernst als belanglos für wissenschaftliche Leistungen in der Romanistik ansehen. Also nochmals: um ein Wort zu etymologisieren, muß man es kennen; um es zu kennen, muß man es im eigenen Land, in der zwanglosen Umgebung des Zuhause, nicht in offizieller Wörterbuchtoilette aufgesucht haben: paese che vai, parola che trovi.

Finde Etymologien, suche sie nicht! Damit ist dem Zufall ein Vorrecht eingeräumt, das er nach Ansicht vieler Fachgenossen nicht haben sollte. Und dem Zufall, der eine Etymologie geboren, entspringt auch die ältere Form der Darbietung solcher Produkte einer glücklichen Stunde, die etymologische Miszelle, die sich gern als Geistesblitz, als momentaner Einfall in unseren Zeitschriften zu erkennen gibt, und gegen die man neuerdings, da die wissenschaftlichen Anforderungen strenger geworden sind, berechtigte Einwände erhebt. Man tadelt also etwa die „noterelle" oder „postille" Salvionis oder Bertonis und wünscht statt der Bausteine ein Gebäude, wünscht das Einzelproblem in größere kulturhistorische oder worthistorische Zusammenhänge gestellt, wozu namentlich Schuchardt's und Jud's Arbeiten beigetragen haben. Trotzdem möchte ich die etymologische Miszelle nicht in Grund und Boden verdammen (ich spreche nicht pro domo) — tatsächlich hat sie gerade Schuchardt viel gepflegt, dem epigrammatisch kurze Eleganz wie

überwältigende Dokumentenfülle zu Gebote steht — und zwar deshalb, weil oft die Lösung eines solchen Einzelproblems durch glückliche Verkettung der Umstände möglich geworden ist, ohne daß der Finder den totalen Fragekomplex, der sich an die ganze Wortsippe oder die entsprechende Vorstellungsgruppe knüpft, gleichzeitig lösen könnte. So wirken z. B. die paar Zeilen, die Salvioni über ital. *pazzo* geschrieben hat, überzeugender als der lange Artikel Biadenes. Es wird uns empfohlen, alle synonymen Ausdrücke für ein Ding im Galloromanischen zusammenzustellen, um so den einzelnen unklaren lexikologischen Typen auf die Spur zu kommen — gewiß ein im höchsten Grade lobenswerter Weg, der in den meisten Fällen zum Ziele führt, aber wie, wenn für das uns beschäftigende dunkle Wort gerade im Galloromanischen sich keine Analogien finden, sondern etwa im Ugrofinnischen! Trotz der gründlichen synonymischen Zusammenstellungen Zauners über die Namen der Körperteile im Romanischen konnte Schuchardt frz. *rate* 'Milz' (aus nl. *rate* 'Wabe') durch einen Hinweis auf eine Entwicklung 'Honigwabe' > 'Milz' im Ungarischen stützen. Trotz der Reichhaltigkeit seiner Sammlung „Autour du rhume" gelang es Urtel nicht, frz. *enchifrené* zu lösen — ich kam von außen an das *symphonia*-Problem und erinnerte mich an die Stelle über die Nieswurz im mhd. Parzival, die den Zusammenhang mit 'Schnupfen' herstellte. Trotz seiner unüberbietbaren Beherrschung des gallo-romanischen Vokabelars konnte Thomas für ein von ihm aufgedecktes altfrz. *corneille* 'Zwerchfell' keine Erklärung geben, da er offenbar die von Schuchardt im Slavischen gefundene Entwicklung 'Krähe' > 'Milz, Zwerchfell' nicht kannte. Oft ergibt eine zufällig gelesene Stelle eines alten Historikers die Bedeutungsvermittlung für ein dunkles Wort, die der Systematiker, der die Synonymen aus Wörterbüchern zusammenstellt, gewiß nicht hätte finden können. Wäre der Wissenschaft nicht jene Lesefrucht, die den Schlüssel zur Etymologie gibt, auf ewig verloren, wenn man erst eine Monographie vom Typus „Die Namen des ... im Galloromanischen" abwartete? Und jene Monographien, wie sie namentlich von der Zürcher Schule mit Hilfe von Juds und Gauchats ungeheuren Sammlungen geschaffen werden, sind ja auch oft z. T. Zusammenfassungen der hier und dort verstreuten etymologischen Literatur, der „Geistesblitze" einzelner bedeutender Männer. Die etymologische Notiz wird also stets als Vorstufe weiterausgreifender Synthese von Wert sein. Da Sprache ein Kontinuum ist, so kann etwa eine Stelle aus einem Missionarbericht aus Afrika eine seman-

tische Entwicklung in einem frz. Dialekt, die eben an urtümliche Verhältnisse anknüpft, rechtfertigen. So ist der Zufall der Lektüre von geradezu entscheidender Bedeutung: fast jedes Dingliche kann für irgend ein Sprachliches die Rechtfertigung abgeben. Eine Zeitungsnotiz kann ebenso fruchtbar werden wie etwa einer der Paragraphen der beliebten Lautlehre — der zündende Blitz, das Aufgehen eines „Flambeaus", wie man im österreichischen Dialekt sagt, kann von einer zufälligen Zusammenkoppelung zweier Wörter in einem Dichtwerk ausgehen. Jedem Sprachforscher ist schon begegnet, daß er die Lektüre eines Heimatsromans oder einer Reisebeschreibung unterbrechen mußte, weil ihm der fehlende semantische Zusammenhang bei einer bisher nur notdürftig gerechtfertigten Wortzusammenstellung aufgegangen war. Ich las in einem Roman der Brüder Tharaud über die Gewohnheit der Ostjuden, ihren Kindern das Lesen zusammen mit dem Beten beizubringen — sofort fiel mir das längst von M. L. Wagner aus hebr. *mĕlammed* 'der lehrt' erklärte judensp. *meldar* 'nach jüdischer Liturgie beten' ein, das so in seine Kultursphäre eingeordnet war. Oft sucht man in einem Nachschlagewerk nach einem Problem A, der Blick fällt aber zufällig auf ein paar Zeilen oberhalb des eigentlich Gesuchten — und man liest die langgesuchte Erklärung für ein ganz verschiedenes Problem B (so zog ich aus, um ital. *ghetto* aus venezianischen Quellen zu klären, und fand, wie ich glaube, die Etymologie von ital. *lazzaretto*) — Zufall, und doch nicht nur Zufall, da eben jene eingangs erwähnte „geweckte Aufmerksamkeit" die Wege der Lösung geebnet hat. Wir alle begehen ein Unrecht, wenn wir nicht einen Text, d e n Text, der die Klärung gibt, abwarten, bevor wir eine Etymologie äußern. Fustel de Coulanges' Frage an Schüler, die ihm eine historische Vermutung vortrugen: „Avez-vous un texte?" ist also noch recht zeitgemäß und wir werden an sie durch H. S p e r b e r's gleichartige Forderungen in seiner „Einführung in die Bedeutungslehre" (1923) erinnert. Zu den Texten, die wir gern vernachlässigen, gehören vor allem mit dem Aufkommen des zu erklärenden Wortes gleichzeitige historische Nachrichten, die bei weitem nicht vollständig von unsern Wörterbüchern aufgenommen sind und den Vorrang vor lautlichen oder morphologischen Bedenken haben müssen (so z. B. in dem Fall *pistola* = *Pistoja*, wo ich Strekeljs Auffassung nicht teilen möchte), auch ältere Wörterbücher wie Ducange, Couarrubias, Ménage, Dict. de Trévoux, über die man gern zur Tagesordnung übergeht. Die richtige Etymologie eines romanischen Wortes ist oft nicht in unseren Handbüchern zu finden, wohl aber

in den stets stiefmütterlich behandelten Rezensionen — was hat nicht G. Paris alles in seinen inhaltreichen Besprechungen niedergelegt, z. B. die schöne Etymologie von *habiller*, die Morf und ich dann erst wieder ausgruben —, oft auch in Schriften aus den Nachbargebieten, in indogermanistischen Zeitschriften, in dem New English Dictionary, bei Falk-Torp, Kluge usw. Gute Erfahrungen habe ich stets mit dem Durchfliegen neuerscheinender Dialektwörterbücher oder linguistischer Untersuchungen gemacht — man findet stets irgend ein neues Zwischenglied für eine lang fällige Erklärung, auch oft nur eine Anregung, die einem früher schon hätte kommen können. Jeanroy und ich hatten nicht recht eindeutig über aprov. *escuoill* 'Art, Benehmen' gehandelt, da fand ich im Butlletí de dialectologia catalana ein kat. *escull* 'bon aspecte', das mich dazu brachte, im Mistral nachzusehen, wo fürs Neuprov. die Entwicklung 'Auswahl' > 'Urteil, Geschicklichkeit' > 'Art, Benehmen' > '(äußeres) Aussehen' klar vor mir stand. Oder frz. *dèche* 'Misere' war bisher als Postverbal von *déchoir* erklärt worden, wobei man mit *déchet* ins Gedränge kam — da las ich bei Sainéan *Le langage parisien* ein anjou. *dèche* 'tare héréditaire', das zu altprov. *deca* 'Fehler' bestens paßte. Gewiß, man hätte auch von vornherein bei Mistral bzw. Verrier-Onillon nachsehen können, aber vielleicht gerade die Heraushebung der Formen aus dem Wörterbuchmassengrab war das lebenspendende Element.

So bedarf denn der Etymologe vor allem einer möglichst weit ausgedehnten allgemeinen Bildung. Im Gegensatz zu noch herrschenden Ansichten meine ich, nicht bloß die Spezialisiertheit etwa in der Lautgeschichte eines Dialektes oder überhaupt in einer linguistischen Einzeldisziplin sei es, die die glücklichsten Funde gestatte, sondern die Überschau möglichst vieler Gebiete, der Folkloristik, Geschichte, Kulturgeschichte im weitesten Sinn, Ethnographie, Naturgeschichte usw. Vertrautheit mit den modernen Standard works dieser Wissenschaften wird gefordert werden müssen, damit sich der Etymologe von ihnen aus zum vollen Verständnis einer Bedeutungsentwicklung helfen könne. Die enzyklopädische Begabung und Schulung ermöglichte den Begründern der einzelnen sprachwissenschaftlichen Disziplinen (J. Grimm, Miklosich, Diez, Schleicher) ihre für ihre Zeit überraschenden Resultate und die Erfolge Schuchardts oder die Ergebnisfülle von W. Schulze's auf einem ungeheueren Lesestoff aufgebauten, Orient und Okzident umspannenden „Beiträge zur Wort- und Sittengeschichte" sind ebenfalls umfassender Bildung

zuzuschreiben. Vor allem aber rate ich jedem Romanisten eifrigste Benutzung der beiden Rolland'schen Kompilationen (*Faune* und *Flore populaire*) an — wieviel Tier- und Pflanzenbenennungen verbergen sich hinter alltäglichsten Wörtern und wieviel Etymologien sind in diesen annähernd 20 Bänden sozusagen mit Händen zu greifen! Auch R. Rieglers und L. Sainéan's Spezialstudien über Tiernamen und Tiermetaphern haben uns eine Ahnung von der Poesie der Sprache gegeben. Nur schade, daß die Folkloristik ein so wenig geeintes oder zentralisiertes Bild gewährt, sodaß der Etymologe auf eigene Sammlungen angewiesen ist. Auch hier wieder zeigt sich, wie die Sprachwissenschaft einen ganzen Menschen erfordert, einen Menschen, der in höchstem Maße „gebildet" (in Goetheschem Sinne) ist.

Die Behauptungen von der Zufälligkeit des etymologischen Fundes, von der Notwendigkeit allgemeiner Bildung neben dem sprachwissenschaftlichen Fachwissen werden allen denen zuwiderlaufen, die in einer Etymologie eine Art mathematischen Problems sehen, das man mit Hilfe einzelner Formeln (der Lautgesetze) oder Kunstgriffe (sprachgeographische Abgrenzung, Vergleichung der ältesten Belege usw.) lösen müsse. Der Wert aller dieser Methoden soll nicht klein gemacht werden. Jedes etymologische Problem ist unendlich und gewiß ist möglichste Ausschöpfung aller Quellen zu fordern — barba bene insaponata barba mezza fatta —, der Massenaufmarsch von Formen bei Schuchardt oder v. Wartburg gibt allein oft schon die Lösung (durch geschickte Gruppierung hat z. B. der letztere mühelos die Zugehörigkeit von frz. *horion* 'Schlag' zu *oreille* wahrscheinlich gemacht) — aber solche Wortheere zu mobilisieren ist nicht jeder Gelehrte napoleonisch stark genug, auch gehorchen sie gewöhnlich schon einem vorher feststehenden Plane und es fragt sich, ob bei allzu großen Wortaufgebot nicht allerlei fremdes Volk sich herzudrängt: der Widerstreit zwischen Schuchardt und Thomas: Massierung oder Isolierung der Formen, er läßt sich schwer theoretisch lösen: beides kann zum Ziele führen, wie gerade *caïeu* 'Miesmuschel', das Thomas auf seine Weise mit der Stadt *Cayeux* zusammenbringt, gegenüber der *cochlea*-Masse, die nur ein Schuchardt entwirren konnte, zeigt. Tallgren hat sp. *endilgar* 'sehen, bemerken' und *endilgar* 'antreiben, führen' trennen wollen; ich denke, sie sind wohl ein Wort (cf. ital. *scorgere*), trenne dafür aber das von Tallgren herangezogene kat. *endegar* 'herrichten' als Ableitung von altprov.

dec 'Grenze' ab. Man sieht aus diesen Beispielen, wie das Material nicht das Entscheidende (nur das Bestimmende!) bei einer Lösung ist: es muß der „zündende Funke", etwas Intuitives hinzutreten, das nicht „mathematisch" erarbeitet werden kann. Das soll kein Wortbetrug sein nach Art der mittelalterlichen Erklärung der einschläfernden Wirkung des Mohns „quia est in eo virtus dormitiva" — die Etymologie wird gefunden, wenn die Findekunst da ist —, aber nichts scheint mir mehr den Weg zum richtigen Fund zu verbauen als die Überzeugung von der Notwendigkeit einer Lösung in dieser oder jener Richtung, etwa: „nach der geographischen Lage kann es sich nur um ein germanisches Etymon handeln", „die Lautgesetze gestatten nur einen Ansatz x", „die ältesten Belege weisen auf eine ursprüngliche Bedeutung y" — es kann ja eine Verschüttung einer Wortzone, Beeinflussung des Lautbildes, Verlust älterer Belege der urspr. Bedeutung eingetreten sein (letzteres bei allen mehr anstößigen Wörtern ein geläufiger Fall). Also sollen wir das negative Ignorabimus als letzte Weisheit verehren? Nein, sondern uns an das Richtige heranarbeiten und nicht verzweifeln. Jede etymologische Annahme ist nur immer eine provisorische Approximation, die sofort, wenn sie durch etwas Besseres ersetzt wird, aufgegeben werden muß, wie Schuchardt lehrt. Die *turbare* > *trouver*-Etymologie schien lautlich unhaltbar — und doch ist sie richtig, wie die viel später von M. L. Wagner gefundenen sardischen Übergangsstufen lehren, die sich genau mit den von Schuchardt supponierten decken (ein Fall, der an die Vorausberechnung des Neptun durch Leverrier erinnert). Für rum. *gruiŭ* 'Anhöhe' dachte ich an ein **coronium*, Pascu will drin slav. *gora* + *-oneu* sehen — aber Brüch macht durch semantische Parallelen *grunnium* 'Schnauze' wahrscheinlich. Dies ist einfacher, daher richtig. Rohlfs will in ptg. *ovo chôco* 'bebrütetes Ei' ein lt. *cuculus* > *clucus* 'Kuckuck' sehen — Jud, Wagner und ich knüpfen an ptg. *chocar* 'bebrüten' (von der Gluckhenne gesagt) an; ich glaube, man kann nicht zweifeln, wer Recht behält. Schwieriger wird die Entscheidung, wenn zwei gleich einfache Etymologien bestehen, wobei jede von der Einschätzung eines bestimmten Faktors abhängt: ist ital. *spaccare* 'zerspalten' = lt. **expagicare* oder lang. *spahhan*? — ich stimme persönlich für ersteres, aber wer den langobardischen Einschlag im Italienischen höher einschätzt, wird für das zweite stimmen. Und auch Konvergenz zweier Etyma ist nichts Unerhörtes. Ebenso mag man zu Jud's > „Mots d'origine gauloise?", zu denen der Autor selbst ein Frage-

zeichen im Titel setzt, verschiedene Stellung einnehmen; um germanische Wörter im Rumänischen tobt der Kampf; früher erklärte man das Albanische vorwiegend aus dem Latein, jetzt mehr aus dem Indogermanischen — wer will da richten? Die Sicherheit einer Etymologie ist etwas Relatives, Fluktuierendes — ein von einem Großmeister der Wissenschaft stammender Ansatz, an den ein Jahrhundert geglaubt wurde, wird durch eine einfache Beobachtung, die ein Hörer im ersten Semester machen kann, zunichte — eine den Forscher zur Demut erziehende Erfahrung! Gerade unsere etymologischen Wörterbücher, die notwendigerweise mehr kritische Register der etymologischen Literatur als selbständige Untersuchungen bieten können, schleppen eine Unmasse Urväter Hausrat mit, der inmitten des modernen wissenschaftlichen Apparats sich wie kuriose Antiquitäten ausnimmt: wie merkwürdig, daß man an dem Etymon *πράττειν* für rom. *barattare* 'handeln' wenig, an dem *πτωχός* für ital. *pitocco* 'Bettler', keinen Anstoß nimmt, obwohl doch das Lautliche nichts weniger als in Ordnung ist? Die einfache Beobachtung, daß man *pitocco* in *pit-occo* (Stamm + Suffix) zerlegen könnte, führt vielleicht auf fruchtbarere Bahnen. Oder, so sehr die Ascoli'schen Substratvorstellungen überwunden sind, wieviel Pseudo-Altitalisches schleppen noch die Wörterbücher mit sich, so z. B. bei it. *taffiare* 'schwelgen', **cufare* (für *cubare*) — wo doch die Beobachtung nahe lag, daß ersteres onomatopoetisch, das zweite durch *conflare* (von sich beim Brüten aufblasenden Hennen) beeinflußt ist! Ich glaube nicht an die klassische Erklärung Ascolis für frz. *orteil* aus dem kelt. Wort für 'große Zehe', wo doch im Altfrz. das normale *arteil* vorkommt! Die Erklärung für das Beharren von oft geradezu fossilen, an Ménage gemahnenden Etymologien liegt einfach darin, daß neuere Forscher die Ansicht älterer übernommen haben, ohne sich die fraglichen Wörter nochmals kritisch anzusehen — in derselben „Beharrung", die die Abbildungen unserer naturwissenschaftlichen Lehrbücher zeigen, die, statt direkt das Naturobjekt nachzubilden, ganz nach Art der humanistischen Naturbetrachtung bloß dessen Nachbildungen reproduzieren. Seit vielen Jahrhunderten sehen die Menschen etwa Frösche oder Schmetterlinge — und doch findet heute ein aufmerksamer Zeichner neue typische somatische Eigentümlichkeiten! Hier ergibt sich denn wieder eine Forderung: Sieh dir jedes Wort mit neuen Augen an! Auch dieser Imperativ enthält wieder ein vom Willen unabhängiges Element: „neue Augen"

— wie kann man sich solche anschaffen? Tatsächlich ist dies Neuansehen eines altbekannten und altgedeuteten Wortes auch eine Gunst des Augenblicks, ein Treffen, also Jägerglück! Wir „schreiben“ alle „ab“, wovor Meyer-Lübke so sehr warnt (Einl. zum REW). Jahrelang hatte ich z. B. aus Meyer-Lübkes französischer Grammatik die Gleichung *fleurs* 'Menstruation' = *fluores* als Selbstverständlichkeit mitgebracht — bis ich eines Tages mir angesichts eines span. *rositas* die Frage stellte: sollte nicht einfach *fleurs* = *flores* sein? So pflegen wir ja auch in langgewohnten Gesichtern unserer Umgebung unter dem günstigen Einfluß der Umstände (Beleuchtung) ganz neue Züge zu sehen und uns darob zu verwundern, daß wir sie nicht schon längst erblickt hatten. In gewissem Sinn kann man von einer erblichen Belastung durch die sonst so heilsame wissenschaftliche Tradition sprechen, von der wir uns gelegentlich frei machen müssen, um mit unseren Organen das wissenschaftliche Objekt zu betrachten. Es ist bezeichnend, daß an den Stellen des romanischen Lexikons, über die Diez gestolpert ist, am schwersten Ordnung gemacht werden kann — ein Irrtum dieses Ersten und Größten verrammeltt seinen Nachfolgern den Weg. Ein verfehlter Aufmarsch ist gleich einem halb verlorenen Feldzug. „Nichts glauben“ ist also vielleicht für den Etymologen keine üble Tugend — nicht einmal die von unseren Altvordern angeführten Formen dürfen wir unbesehen hinnehmen. Die tadellose Akribie ist nicht immer aus der Alt- in die Neuphilologie übergegangen wie bei Schuchardt oder Thomas. Nicht nur in der Argotforschung gibt es «coquilles», die weitergetragen werden, von Buch zu Buch, von Auflage zu Auflage: eine köstliche Sammlung solch fabrizierter griechischer Wörter (z. B. *παντόφελλος* 'Pantoffel') gibt z. B. Hesseling *Neophil.* 6, 216. Es ist den Etymologen schon oft passiert, daß sie ein Wort zu erklären wußten — das es nicht gab! Man sehe jede zu erklärende Form in den Original-Wörterbüchern nach, vor allem wegen der nicht aus ökonomischen Gründen abgekürzten oder verwässerten Bedeutungsangaben, die auch das Gefühl offenbaren, das der Einheimische hat: mit der Herausschreibung dieser Originaldefinitionen hat v. Wartburg in seinem Franz. Etym. Wörterbuch der Wissenschaft einen großen Dienst erwiesen; wie oft geben Petrocchi's unter dem Strich angeführte alte Belege oder der Abschnitt „Historique“ bei Littré (den ich höher schätze als den Dict. général) ohne weiteres die Lösung. Die einheimischen Verfasser von Wörterbüchern sind oft die besten Etymologen — allerdings mehr durch ihre Bedeutungsangaben als durch

ihre positiven Vorschläge! Es wird natürlich Sache der Selbstdisziplin sein müssen, die kritische Betrachtungsweise nicht in unfruchtbare Hyperkritik ausarten zu lassen. Die „neuen Augen" sehen nun oft auch ein Argument in anderem Lichte als bisher: jede Ursprungsforschung enthält, da sie einen Hiatus überbrücken will, gewisse Gewaltsamkeiten oder Kühnheiten, da wir ja sämtliche erforderlichen Zwischenglieder nie beisammen haben — es handelt sich also darum, gemäß dem Approximationsverfahren (Schuchardt empfiehlt ein „prozessuales") abzuwägen, auf welcher Seite mehr Gewalttätigkeit vorliegt — ein sehr schwieriges Unternehmen! Jener Gelehrte baut auf die Lautgesetze, dieser auf die Sprachgeographie, dieser wieder auf die Kulturgeschichte, ein anderer auf die Folkloristik, noch einer auf die Psychologie und es wird nicht leicht sein, diesem „Non licet" mehr Widerstand zu leisten als jenem. Jeder Extremismus in einer Richtung, jedes ängstliche Festhalten an einer Schul-Tabulatur ist von Übel. Am besten, auf keinen Magister zu schwören und nach eigenem Urteil das Maß von Übertreibung, das jeder Richtung eignet, vom richtigen Kern abzulösen — am liebsten alle Richtungen zu Worte kommen und einander gegenseitig kontrollieren zu lassen, also etwa Gilliérons Sprachgeographie mit Voßlers Kulturgeschichte, Salvionis phonetischer Durchbildung, Toblers historischer Belesenheit usw. zu verbinden! Denn jeder sprachliche Vorgang ist ein komplexer — wie sollte nicht seine Darstellung und Erklärung von den verschiedensten Seiten aus in Angriff genommen werden können! Eklektizismus, also Auswahl von Verschiedenem ist am Platz, wo man die Qual der Wahl zwischen den verschiedensten Lösungen hat. In der Verbindung anerkannter Methoden scheint mir Jakob Jud Bahnbrechendes geleistet zu haben. Studien wie die über frz. *son* oder frz. *dru* mit ihrer Verbindung stilistischer, laut- und bedeutungsgeschichtlicher, sprachgeographischer und kulturhistorischer Methode klingen wie ein modernes polyphones Orchester an unser Ohr, dem gegenüber die frühere „Einstimmigkeit" etwas veraltet anmutet, sie beweisen vor allem, daß eine wissenschaftliche Persönlichkeit nicht in eckigem Hervortretenlassen von Eigenheiten, sondern auch in rundender Abschleifung von Gegensätzen sich zeigen kann. Was wir abweisen sollten, ist jenes schematisch gewordene Weitertreten in einem ausgefahrenen Geleise, indem etwa jeder sprachliche Vorgang aus einer gefährlichen Homonymie oder jeder sprachliche Vorgang auf eine Veränderung der Kulturpsyche zurückgeführt wird — statt daß

alle diese Möglichkeiten geprüft würden: *ouïr* ist durch *entendre* ersetzt, weil *ouïr* keinen brauchbaren Verbalstamm hat, meint die Gilliéron'sche Richtung — *entendre* 'aufmerken' > 'hören' ist aus der geselligen Einstellung der französischen klassischen Kultur zu erklären, so Voßler — aber *audire* ist auch in Italien durch ein anderes Wort, nämlich *sentire* ersetzt, *intendere* 'hören' kommt in Ansätzen im Altprov., Römischen vor, könnte der Sprachvergleicher gegen beide Teile bemerken — und so müßte dann das Mit- und Ineinander der verschiedenen Faktoren verfolgt und im einzelnen durch eine Art Balanzierverfahren abgewogen werden. Es geht nicht an, daß die einzelnen Richtungen aneinander vorbeireden, indem angesichts verschiedener Schulmeinungen jeder ihrer Vertreter die Achseln zuckt und zum unbelehrbaren Nachbar spricht: Vous en croirez ce que vous voudrez. *Compère-loriot* 'Goldammer' ist nach Gilliéron nur aus sprachlichen Schwulitäten zu erklären, nach Riegler aus folkloristischen, nach Baist aus onomatopoetischen Gründen (im FEW sollte nicht nur die Gilliéron'sche Richtung zu Worte kommen). Eine gebundene Marschroute mag sich für einen diplomatischen Kurier eignen, nicht für den Pionier der Wissenschaft.

Man wird aus dem Vorstehenden erkannt haben, daß die sprachwissenschaftlichen Probleme nur mit den Mitteln der Sprachwissenschaft zu lösen ganz unmöglich ist. Die rein grammatische oder lautliche Analyse der Wörter führt nicht weiter als zu einem etymologischen Schema, das keine Realität besitzt. Ein Wort ist ein mit Bedeutung ausgestatteter Lautkomplex — ein „Etymon" ohne Bedeutung steht also unter dem Niveau des Wortes, ist selbst kein Wort, höchstens ein Wortfetisch. Ein Leerlaufenlassen der Lautgesetze, wie es Salvioni im Fall von berg. *ec'na* 'Epheu' = *inguen* versuchte, kann nicht zum Ziele führen. Erst die Bedeutung gibt dem „Ansatz" das Leben — ich stehe also unbedingt auf dem Standpunkt Schuchardts, der der geschmeidigen Dame „Semantik" den Vortritt vor der angeblich so unerbittlichen („inesorabile" nach Salvioni!) „Dame Phonetik" einräumt. Nur die Bedeutung entscheidet es, warum wir *cousin* 'Vetter' einem anderen Etymon zuweisen als *cousin* 'Mücke' (dies betont Schuchardt gegenüber Thomas) — oder möglicherweise demselben Etymon (wie kürzlich Riegler versucht hat, der *cousin* 'Mücke' aus 'Vetter' erklärt). Die Lautgestalt von *cousin* aus *consobrinus* ist ebenso wenig „in Ordnung" wie die von *cousin* aus *culicinus* — wer soll also Ordnung schaffen, wenn nicht die außergrammatikalische Erwägung über die Möglichkeit der Ver-

bindung oder Trennung der Bedeutungen 'Mücke' und 'Vetter'? Da nun die Dinge, die miteinander in der Welt in Berührung treten, viel zahlreicher sind als die Laute, die in den Worten zusammentreten, so ist von vornherein anzunehmen, daß die lautlichen Möglichkeiten an Zahl weit hinter den sachlichen zurückstehen. Daher irren unsere Etymologen gerade eher bei der Bedeutungserklärung als bei der Lauterklärung: das Verdikt „aus begrifflichen Gründen nicht ansprechende Zusammenstellung" wird oft vorschnell gefällt und die Vorfrage gar nicht geprüft, ob noch so sehr auseinanderstehende Bedeutungen nicht doch vermittelt werden können. Gerade das Beispiel *cousin* (ob Riegler nun richtig urteilt oder nicht) ist bezeichnend: die früheren Etymologen d a c h t e n gar nicht an die Möglichkeit der Vermittlung beider Bedeutungen, bis Riegler durch die Analogien von Verwandtschaftsbezeichnungen bei Tiernamen auf sie geführt wurde. Ich unterschreibe hier wärmstens die Forderung H. Sperbers (Einführung in die Bedeutungslehre S. 17), es müsse, bevor man zwei Synonyme auseinanderreißt, erst ihre Unverbindlichkeit bewiesen werden: frz. *caillebotte* 'Zapfen zum Verbinden der Mastenhölzer' betrachtete Gamillscheg abgesondert von *caillebotte* 'Schneeball', während in Wirklichkeit das Zwischenglied in der Anschauung der schachbrettartigen Zeichnung, die Schneeballblüte und jenes Zapfenwerk bieten, zu finden ist; *grumus* 'Hals' und *grumus* 'Kern' war vom REW getrennt worden, bis Brüch deren Identität durch Hinweis auf dtsch. *Grotz, Griebs* in beiden Bedeutungen stützte; rum. *a se uita* 'betrachten' war von dem gleichlautenden Verb im Sinne von 'vergessen' losgelöst und auf *obitare* zurückgeführt worden, bis Schuchardt die Bedeutungen 'vergessen' und 'schauen' vermittelte; frz. *gueules* als Ausdruck der Heraldik war aufs Persische zurückgeleitet worden, bis Nyrop die Identität mit frz. *gueule* 'Maul' zeigen konnte. Es gibt eben für uns alle viele D i n g e a u f E r d e n, von denen unsere grammatische Schulweisheit sich nichts träumen läßt. Wir blamieren uns alle hie und da vor der Kompliziertheit der Welt. Erfahrungen wie die an *cousin* und *caillebote* gemachten lassen uns an der Abgrenzbarkeit eines Wortes, die unsere Wörterbücher mit ihren fettgedruckten Titelköpfen vortäuschen, zweifeln: die „Worte", mit denen wir hantieren, sind eigentlich bloße Arbeitshypothesen. Worte sind Spinnweben vergleichbar, die immer weiter ausgesponnen werden können, oder allenfalls dem sich immer weiter ausdehnenden Epheu: das Wort kann sich semantisch ins Ungemessene erweitern. Den „singulären Bedeutungswandel" treffen wir auf Schritt und Tritt:

wer in Paris zum *Arsenal* geht und dort eine Bibliothek findet, wer eine *Musikkapelle* spielen hört und dabei an die *cappa* des hl. Martin von Tours denkt, wird aus „Uriel Acosta" zitieren: „Alles schon einmal dagewesen!" Ich glaube auch nicht, daß wir immer in der Lage sein werden, Sperbers an sich richtige Forderung, Expansionsparallelen innerhalb des Vorstellungskomplexes zu suchen, dem eine Bedeutungserweiterung angehört, zu befriedigen: welche Parallelen gäbe es bei solchen Fällen, die auf Berührungsassoziation beruhen wie *Arsenal* 'Bibliothek'? Und auch in Fällen wie katal. *muscle* 'Schulter', sp. *mejilla* 'Wange' oder bei den Verwechslungen von 'blind', 'einäugig', 'schielend', die v. Wartburg beleuchtet, wird man nicht die euphemistischen Tendenzen, die dtsch. *Bein* durch *Fuß* ersetzen ließen, anrufen können. Aber auch lautlich ist das Wort von allen Seiten beeinflußbar, durch die verschiedensten Kontaminationen entstellbar, sodaß die Grenze des Wortes im Uferlosen verschwimmt: oft bleibt von dem Worte nur mehr der Rhythmus übrig, so bei romanischen Wörtern für 'Schmetterling' oder 'Klette'. Die materielle Etymologie (dialfrz. *griperon, zu griper*) ist himmelweit von der dahinterstehenden geistigen (*gleteron,* aus dtsch. *Klette*) verschieden. Entsteht nun aber etwa ein *gripet* 'Klette', so ist nicht das geringste mehr von dem ursprünglichen Etymon vorhanden. Demgemäß wäre es natürlich größte Unvorsichtigkeit, ein *gripet* für sich allein zu behandeln, aus seiner Wortsippe herauszureißen oder etwa zu erklären: „*gripet* zu *klette* ist lautlich unmöglich". Und trotz der gründlichen Durcharbeitung der romanischen Lautlehre sind noch viele Punkte ungeklärt, sodaß das Auseinanderreißen lautlich anklingender, aber vorderhand lautgesetzlich nicht erklärbarer Formen gewaltsam wäre. Man hat auch längst erkannt, daß lautmalende Absicht eine Lautentwicklung durchkreuzen können — vgl. z. B. Meyer-Lübke's Auffassung der Entwicklung von *ululare* im Rom., die Schuchardts über it. *brivido* mit malendem *br!*, eine Beobachtung, die noch sehr fruchtbar zu werden verspricht: vgl. das *f-* in asp. *fenchir, finchar, fallar (= afflare* 'blasen'), das *h-* in frz. *haut, haleter, hâlé.* Semantische wie lautliche Kriterien haben heute von ihrer rigorosen Schärfe bedeutend verloren: wir müssen sie stets beachten, aber uns stets an die Möglichkeit fehlender Zwischenglieder erinnern. Für Frankreich sind wir durch den grandiosen Sprachatlas Gilliérons und Edmonts nunmehr jederzeit in der Lage, die Synonymentafel, die jede Karte darstellt, ebenso nachzuschlagen wie die früher beliebten Logarithmentafeln der Lautlehre der ein-

zelnen Patois; die Abänderung eines Wortes im Nebeneinander zu verfolgen sowie Unterschichten historisch zu ermitteln. So wäre denn strenggenommen eine sachgemäße Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes nicht eigentlich ein Wörterbuch mit alphabetisch-zufallhaft angeordneten, voneinander künstlich abgesonderten Titelköpfen, die ja doch nur die Anfangspunkte der Entwicklung darstellen, sondern jede Wortsippe müßte in ihrer wellenförmigen Ausbreitung ein Blatt erhalten, das allerdings „nebelbildartig" (wie Schuchardt sagt) oder so allmählich wie bei modernen Bühnenverwandlungen in ein anderes Blatt übergehen könnte, daß Trennungslinien zwischen den einzelnen Sippen gar nicht bestünden: wenn, wie uns Gilliéron zeigt, auf der korsischen Karte für 'Nadelöhr' *corona* < *cruna* < *gruna* < *runa* < *bruna* < *pruna* in geographischer Abwandlung vorliegen, wo sollen wir den Trennungsstrich zwischen *corona* und *prunus* legen? Erst bei *pruna* oder schon bei der Vorstufe *bruna?* Und soll *corona* bis zu dem schon sehr dunkeln *cruna* oder gar noch weiter reichen? Die Konsequenz des Satzes „Jedes Wort hat seine eigene Geschichte" ist: „Die Geschichte eines Wortes ist auch die des anderen". Die Einheitlichkeit und Umgrenzbarkeit eines Wortes besteht nur in der Theorie — und damit ist eigentlich eine Sammlung von Etyma, also ein etymologisches Wörterbuch auch nur ein Lückenbüßer, ohne daß wir die Möglichkeit zu anderer sachdienlicherer Darstellung sähen als eben Einzelmonographien; ein kinematographischer Atlas wäre richtiger — und ich glaube, die Bezeichnung *linguistique à cinéma,* die man gegen Gilliéron geprägt hat, wäre eigentlich ein Ruhmestitel. Vor allem aber haben uns der Sprachatlas und die an ihn anschließenden Studien eine Produktivkraft aus sich heraus, eine Stärke des Eigenlebens der Sprache offenbart, die auch diejenigen nicht vermutet hatten, welche die Metapher vom „Leben der Sprache" zwar im Munde und in der Feder führten, aber doch weiter papierene Etymologen fabrizierten. Der Anblick der verschiedenartigen Umgestaltungen, denen ein lateinisches Wort im Lauf des Französischen unterliegt, erheischt die Annahme französischer Etymologien, wo man früher am Latein herumgeschnitzelt hatte. Die direkte Verbindungslinie zwischen heutigem Dialektwort und lat. Etymon erschien nunmehr abgeschnitten, da sich die verschiedensten Einflüsse sozialer Art (Schriftsprache, patois conducteurs usw.) einschoben. Erregt man mit Rücklatinisierungen wie *sifaitement* = *sic facta mente* oder dgl. heute nur mehr Heiterkeit

(eine Heiterkeit, die allerdings durch den Gedanken an neuere Elementarbücher, die dieses aus den verschiedensten Sprachperioden zusammengeflickte Narrenkleid noch immer anlegen, etwas verbittert wird), so ist dies das Verdienst Gilliérons und seiner Schüler, die mit dem Latein respektvoller umgingen als dessen sozusagen berufsmäßige Hüter, die rekonstruierenden Etymologen. Hoffentlich wird nun auch der italienische Sprachatlas Juds und Jabergs die unheilvolle Wirksamkeit Caix's unschädlich machen und jene gewaltsame Isolierung einzelner Wörter, das Herausreißen aus ihrer Sippe zum Zwecke der Verbindung mit einem anklingenden lat. Etymon, beseitigen: etwa wenn Caix pistoja. *burchio* 'Kindlein' auf ein sonst nirgends im Romanischen belegtes *puerculus* zurückführt, statt an das zugehörige Verbum *burchiare* 'stehlen' anzuknüpfen. Oder wer wird ital. *gavonchio* 'Meeraal' als = **capunculu* fassen, wenn der Stamm *gav-* innerhalb des Ital. reichlich vertreten ist? Neuere Erfahrung lehrt uns Mißtrauen gegen vereinzelte in einem Dialekt nur erhaltene lateinische Etyma, besonders dann wenn diese konstruiert sind: ein auf Grund des abr *rofẹcẹ* von Salvioni konstruiertes **aurufex* (neben *aurifex*) hat Goidànich weggeschafft durch Nachweis der Lautgesetzlichkeit jenes *o* im Abruzzischen; Meyer-Lübke hat gegen Ansätze wie **abinte* (statt *abante*) für rum. *ainte* durch Pascu protestiert. So ist sicher das Etymon *ex-trucidare,* das Candrea-Hecht für rum. *a sdruncinà, a strucì* 'zermalmen' geben, schon aus methodischen Gründen zu streichen. (Ueberhaupt gibt vielleicht die rumänische Sprachforschung, die naturgemäß mit Etyma aus mehreren Sprachkreisen zu rechnen hat und über kein altes Literaturmaterial verfügt, noch etwas zu sehr der Neigung zur Konstruktion nach.) Den Konstruktionen der Romanisten türmen jetzt auch die neueren Arbeiten der Latinisten wie Löfstedt und Niedermann Schwierigkeiten entgegen, indem sie nachweisen, daß dieses oder jenes Wort im Spätlatein (oft schon im Altlatein) unvolkstümlich oder ausgestorben war. Auch hier sind es also stilistische Gesichtspunkte, die ceteris paribus entscheiden: immer erschien mir z. B. das klassische *vorago* als Etymon für ital. *frana* sonderbar, bis nun A. Prati ein **fragina* annimmt, das, obwohl konstruiert, an **fragum, *fragulare* im Romanischen einen guten Anhaltspunkt hat. Oder im Fall von rum. *aruncà* 'werfen' hat Meyer-Lübke mit Recht den religiösen Terminus *averruncare* ausgeschaltet. Auch das Latein darf also nicht als eine beliebig erweiterungsfähige Rechentafel behandelt werden. Ich habe die Über-

zeugung, daß unsere künftigen etymologischen Wörterbücher der romanischen Sprachen keine wesentliche Steigerung der Zahl der Etyma aufweisen werden — es ist schon jetzt höchst bezeichnend, daß das kritische Wörterbuch Meyer-Lübkes dem unkritischen Körting gegenüber eine geringere Zahl von Artikeln aufweist —, daß im Gegenteil die Zahl der Etyma abnehmen, der Umfang der einzelnen Artikel aber zunehmen wird (höchstens werden in reicherem Maße die bis in die letzte Zeit vernachlässigten Onomatöpien und die Interjektionen aufgenommen werden müssen). Die Freude am Heranschaffen neuer Bausteine, aus denen die Romania ihr Lexikon aufgebaut, wird der am Beleuchten der zahlreichen Facetten, die sie diesen Bausteinen aufgemeißelt hat, weichen. Jene eigentliche Großarbeit hat für das romanische Wörterbuch schon Diez geleistet: der Feststellung des Besitzstandes der Romania in großen Zügen sind eigentlich nur relativ unbedeutende Verschiebungen gefolgt. Ich glaube, der Etymologe von heute wird viel eher als ein neues Etymon eine neue Verzweigung eines schon von anderswo bekannten finden (also z. B. zu einem frz.-nordital. *cannabula*-Gebiet fügt sich noch ein spanisches usw.). Wir werden immer vorsichtiger bei der Rekonstruktion eines untergegangenen und immer mutiger bei der Annahme eines lebendigen Romanisch werden dürfen. Zeigt doch am besten die neuere Argotforschung, wieviel Neues und Kühnes vor unseren Augen entstehen kann (wie denn die Vernachlässigung des Argots in unseren Handbüchern wissenschaftlich keineswegs gerechtfertigt ist). Die Höherschätzung der Produktivität der Sprachen läßt nicht nur manche Übereinstimmung zwischen Latein und Romanisch in Bildung wie Wortbedeutung als Zufall erscheinen, (das ital. *sano* 'ganz' aus 'gesund', das neap. *statte buone* 'stà bene' werden wir nicht mehr mit Ascoli als Fortsetzung von lt. Adverbien *sane, *bone* fassen), sie heißt uns auch vorsichtiger sein bei der Annahme von Entlehnungen, sowohl der brutalen Entlehnungen von Wörtern als Ganzes wie der Bedeutungsentlehnungen: was getrennt im Raume an verschiedenen Punkten entstehen kann, das kann auch bei lokaler Nachbarschaft selbständig entstanden sein: ich glaube nicht, daß Bedeutungswandlungen wie ostfrz. *savoir* 'können' unter germ. Einfluß stehen müssen, da wir Ansätze dafür auch im Provenz. und Schriftfrz. haben. Entlehnungen aus dem Germanischen, Gallischen etc. werden wir erst annehmen, wenn der lateinische Wortschatz wirklich versagt: Tilander verbindet ein *serdre* 'coïre' im Rom. d. Renart mit germ. *serten* — aber neuere Dialekte

haben ein *cerdre* 'sieben' = lt. *cernere* (zum obszönen Gebrauch vgl. *tamiser* in derselben Bedeutung), ein instruktives Beispiel dafür, daß gerade neuere Sprachzustände uns über Altfranzösisches belehren können. Allerdings muß von einer die Gegenwartssprache untersuchenden Forschung verlangt werden, daß sie Laut wie Bedeutung und vor allem stilistische Wertigkeit in der Nähe und mit einer die Unübersichtlichkeit des Zeitgenössischen wettmachenden mikroskopischen Genauigkeit studiere. Ein Buch wie Sainéans *Langage parisien au XIXe siècle* zeigt, wieviel vor unseren Augen liegende Probleme ungelöst sind und wieviel Anknüpfungsmöglichkeiten ein moderner Pariser Ausdruck gestattet (*boche* und *tachinieren,* die beiden Kriegswörter, sind herrliche Beispiele für unsere Unkenntnis des Zunächstliegenden) — wie sollten wir da nicht in die Irre gehen, wo wir mit unseren Etymologien Jahrhunderte oder — in der Indogermanistik — Jahrtausende überspannen: über Bedeutungsentwicklungen wie 'etwas Geschwollenes' > 'Backe, Mund, Muskel, Arschbacke, Bauch, Gefäß, Kürbis, Hügel, Fluß' usw. lachen wir heute[1]), aber z. B. bei onomatopoetischen Wurzeln wie *buf-*, *bomb-* sind wir auch nicht weiter. Für den Anfänger wird es methodisch richtiger sein, statt in das Grau des Vor- oder Urromanischen zu schweifen, an des Hic et nunc grüngoldenem Baum sich zu erfrischen. Die Scheu vor dem Licht der Gegenwart und die Flucht in die Prähistorie, in deren Dunkel sich gut munkeln läßt, trägt wenig zur wissenschaftlichen Erziehung bei. Im Zweifel zwischen einer „fernen Etymologie" und einer „nahen" halte man sich an diese: frz. *mandrin* 'Formeisen' bezieht man besser zu altprov. *mandra* 'Fuchs', wie Sainéan durch Parallelen wahrscheinlich macht, als zu einer italischen Entsprechung von *mamphur: *mandar,* it. *pacchiare* lieber mit Salvioni zu einem onomatopoetischen *picche pacche* als zu einem hypothetischen **paculare* usw.[2]) Der Indogermanist mag etwa für einen angenommenen Bedeutungs- oder Lautvorgang den Romanisten zitieren, weil eben die Romanistik die praeceptrix linguisticae ist, ohne daß diese sich durch entsprechende Gegenzitate revanchieren müßte. Wir dürfen uns von der

[1]) In Rev. Germ. 1924 S. 87 wird von einem Etymologen berichtet, der „fait sortir de ce sens original 'plier, courber' comme d'une mère gigogne: vieillir, balayer, gémir, crier, être éveillé, etc."

[2]) Köstlich, daß man in ital. *a ufo* 'umsonst' Oskisches, Gotisches, Langobardisches sehen wollte, wo der Ruf *auffa!* in Rom einfach die Geste der Straßenverkäufer begleitet, die sagen soll: 'Wie viel da ganz umsonst zu haben ist!' Ein Komödiant kann einen Philologen lehren . .

Gegenwart über die Vergangenheit belehren lassen, nicht bloß umgekehrt. Hier gilt es, die sozialen Schichtungen innerhalb einer Sprache in Betracht zu ziehen und, vom lebendigen Sprachgefühl geleitet, die Umwelt festzustellen, aus der ein Wort in die Gemeinsprache gedrungen ist, und die Art, wie es sich in ihr eingebürgert hat. Vielleicht gelangen wir durch Beobachtung der für bestimmte Stände allenthalben charakteristischen und typischen Bedeutungsübergänge (wie solche die vergleichenden Studien über Verbrecherargots, Sportsprache, Militärsprache gestatten) auch dazu, manchen semantischen Wandel ohne weiteres einem bestimmten Milieu zuzuweisen, ohne daß solche Feststellungen zu einer unerwünschten Neuauflage eines „Gesetzes" ausarten müßten. Solche Leistungen der Sprachsoziologie wären dann auch auf die alten Sprachzustände zu übertragen, für die uns die von Tobler begründete, e i n e n Sprachzustand allseits durcharbeitende Lexikographie ja schon viel vorgearbeitet hat. Vor allem gilt es, zur Literatursprache wieder in engere Fühlung zu gelangen und diese nicht als ein Salon- und Kunstgewächs der Literaturforschung und Ästhetik zu überlassen: die Dialektforschung Gilliérons hat — ein überraschendes Resultat — zur Höherbewertung der Gemeinsprache im praktischen Haushalt der Sprache geführt: die Schriftsprache hilft den Dialekten in ihren Nöten, sie wurde aber bisher vorwiegend mit dem Mißtrauen des Bauern gegen den Städter betrachtet, von dem jener aber doch abhängig ist! Wer etwa vor 20 Jahren, im Zeitalter des Naturalismus und der Heimatkunst, sich mit dem „Leben der Sprache" befassen wollte, dem wurde Dialektforschung angeraten — als ob die mehr ideelle und stilisierte Schriftsprache nicht auch, nicht vor allem Sprache wäre, die Sprache der Leiter der Menschheit nämlich, ihrer Regierenden, Intellektuellen, Dichter und Künstler, Redner und Prediger. Die Erforschung der Schriftsprache wird gern dem Littré, der Crusca überlassen — ein so treffliches Wörterbuch wie das v. Wartburg'sche verzeichnet mit viel größerer Liebe eine Form aus Uriménil als eine solche aus Molière. Es gilt also, den Littré zu überbieten und ihm ein dem New English Dictionary oder den letzten Bänden des Deutschen Wörterbuchs ähnliches Unternehmen etwa fürs Frz. oder Ital. an die Seite zu stellen, bei dem die Dialekte sich nicht vorzeitig gegen ihr Haupt, die Literatursprache, empören. Schon die Gleichstellung der Dialekt- und der Pariser Form scheint eine Verfälschung des Sachverhaltes in der Wirklichkeit. In dieser Hinsicht ist die von Voßler wie Bally

ausgehende liebevollere Beschäftigung mit der Kunstsprache zu begrüßen und man sollte sich es trotz miesmacherischer Einwürfe kunstfremder Sprachforscher[1]) nicht nehmen lassen, auch Dichterstellen zur Klarstellung einer Etymologie zu verwenden, da die Dichter, Künder des sprachlich Latenten, wie überhaupt stärkere Erlebnisse, so auch stärkere Worterlebnisse haben: wir müssen die Muscheln ihrer Werke ans Ohr halten, um das Meer des Sprachlebens brausen zu hören. Es ist kein Zufall, dass ein so ernster Sprachforscher wie Grammont von der Erfassung des Künstlerischen im frz. Lautgebilde zur Erfassung des frz. Kunstverses gelangte — die Bestrebungen der Grammont, Schuchardt, Nyrop, Jespersen, das Lautmalerische der Sprache nachzuempfinden, laufen ja letzterdings auf eine Erfassung der Klangkunst der Sprache hinaus. Wer nun Ohren hat zu hören, wird auf Schritt und Tritt Malerisches und Dekoratives, Spielerisches und Ornamentales in der Sprache erkennen — das etymologische Wörterbuch müßte diese Antriebe herausheben. Sie sind vielleicht ebenso wichtig wie die Zweiteilung des Vokabulars nach gelehrter und volkstümlicher Lautentwicklung, da sie beide Elemente, die volkstümlichen wie die gelehrten, in gleicher Weise umfassen (vgl. *hyposulfite* — *sulfate* mit *i-a*-Symbolismus wie *galopin* — *goujat* etc.). Die lautmalenden Zusammenhänge, die Schuchardt für *vist- visp- visk-* klargelegt hat, durchziehen die verschiedensten Wortsippen und dissoziieren ihre Glieder, sodaß es auch von dieser Seite her schwer fällt, an einen straffen Zusammenhalt der Wortsippe zu glauben.

Die wissenschaftliche Etymologie beruht nicht nur auf Materialien, die wir ja nur für zeitgenössische Sprachschichten — und oft nicht einmal da in genügendem Ausmaß — zur Verfügung haben, sondern auch auf Kombination. Dokumentiere mehr als du kombinierst! ist eine weitere Regel. Ich erwähnte schon die Notwendigkeit ausgiebiger Text-Lektüre, nicht bloßer Beschränkung auf das Wörterbuchwissen, auch die notwendige Fühlungnahme mit der spätlateinischen Forschung. Die Freude an der Kombination ist es aber gerade, die geistreiche Männer auf das Gebiet der Etymologie hindrängt, dieselbe Triebfeder, die beim Schachspieler lebendig ist — nur

[1]) Ein französischer Fachgenosse soll von mir gesagt haben: „C'est un poète." Das sollte ein Vorwurf sein. Mit Geusenstolz nehme ich es als Lob. — Brüch betrachtet meine Vergleichung von span. *tartaruga* 'Schildkröte' mit Morgenstern's *Schild-krö-kröte* als unwissenschaftlich. In Wirklichkeit ist es solch kunstfeindliche Haltung.

daß, wie mir Schuchardt einmal humorvoll schrieb, diesem am Ende der Partie klar ist, ob er richtig gespielt hat, während der Etymologe das gleiche Vertrauen in sein Ergebnis nicht setzen kann: sehr viele etymologische Partien, die zwischen anerkannten Meistern gespielt wurden, haben mit „remis" geendet. Die Kombinationsfreude müssen wir hinfort sicherlich zügeln: jene weltumspannenden Wege, die die indogermanische Etymologie seit Pott gewandert ist, können wir nicht mehr gehen, nachdem wir das ewig Sekundäre alles sprachlich Gewordenen, die allenthalben eintretende Konvergenz von Verschiedenem zu Gleichem erkannt haben — die bekannten Fälle wie *deus*-*θεός*[1]) oder, um ein köstliches neueres Beispiel zu nennen, ptg. *dom-fafe* = dtsch. *Dompfaff* (wobei *-fafe* lautmalend, *-pfaff* = lt. *papa*, gr. *παπᾶς* und dies wieder allerdings Lallwort), warnen uns vor etymologischen Gleichungen, die zu weite Zeiträume überbrücken. Wir werden natürlich auf etymologische Prähistorie nicht verzichten können — aber ich gestehe, daß solche schwindelerregenden Zusammenstellungen wie bask. *luki* 'Fuchs' mit magy. *róka*, samojed. *loka*, sp. *raposo* mit ung. *ravasz*, sanskr. *lopāças* durch Schuchardt oder etwa Brüchs Zurückführung von frz. *lapin* aufs Ligurische mir etwas Unbehagen einflößen, wenn sie auf Sprachen mit gut bekannter Entwicklung angewendet werden. Gleichklänge ganzer Wörter in einander fernstehenden Sprachen müssen sehr sorglich geprüft werden: oft genügt genaue Analyse der Bestandteile eines Wortes, um den Gleichklang zu zerstören. Der Grundsatz der idg. Forschung, daß man nur Stämme (nach Abzug aller Formantien), nicht ganze Wörter vergleichen darf, muß auch und erst recht bei neueren Sprachen angewendet werden: wenn z. B. ein Wort ein geläufiges Suffix enthält, so ist dies abzusondern und dann erst nach einer Anknüpfung des Stammes zu suchen: it. *pitocco* enthält das Suffix-*occo*, bleibt der Stamm *pit-* (der vom kläglichen Hühnergepiepse gesagt wird). Die Vergleichung des Wortganzen *pitocco* und *πτωχός* war verfehlt. It. *monęllo* 'Gassenbub' wurde von Al. Sperber und mir aus lt. *monēdula* 'Dohle' erklärt, wobei ein Suffixtausch angenommen werden mußte: derlei kommt vor — aber siehe! da schlägt Riegler mir (brieflich) vor, in-*ęllo* das gewöhnliche Suffix zu sehen und *mon-* an *mona* 'Affe' anzuknüpfen. Frz. *calotte* wurde von Schuchard an gr. *χαλύπτρα* angelehnt, wobei

[1]) Eine hübsche Sammlung aus den verschiedensten Sprachen bei Enno Littmann, *Zeitschrift der deutschen morgenländ. Gesellschaft 1922* S. 270 ff., aus dem Slavischen bei Brückner in dem S. 155 angeführten Artikel.

-ǫtra > *-ǫtta* hätte werden müssen — wie aber, wenn es einfach *-otte*-Ableitung von *caler* ‘bergen’ ist? In frz. *regrattier* ‘Wiederverkäufer’ sieht L. Wiener *ergasterium* — aber alle Schwierigkeiten dieser Erklärung umgeht man, wenn man *regrattier* als ‘celui qui regratte’ (der das Tuch aufkratzt) faßt. So bin ich überzeugt, daß der ganze Artikel *kelўphos* ‘Schale, Hülse’ des REW, den Meyer-Lübke nur mit großem Widerstreben Schuchardt entnommen hat, aufzuteilen ist auf *faluppa (*paluffa)* + *skal(j)a* u. a., indem ein *(es)calofe, escalope* eben in *escal-ofe -ope* zu analysieren ist (mit produktivem Wortausgang). Sp. *gazapo* ‘Kaninchen’ wurde mit gr. *δασύπους* zusammengebracht — ich trenne *-apo* ab, das auch sonst im Spanischen produktiv ist *(chulo-chulapo)*, und beziehe *gaz-* zu *gazuza* ‘Heißhunger’, *gazmiar* ‘lecken’. Durch genaue Dekomposition von frz. *forteresse* in *fort-er-esse* hat Brüch dieses Wort uns erst vollständig gemacht. Rum. *bezmétic* ‘toll’ war aus slav. *bez-matok* ‘ohne Bienenkönigin’ (!) erklärt worden, bis I. Iordan (Arhiva 23, S. 221 ff.) *-etic* als Suffix vom Stamm aksl. *bez-ŭm-* ‘Verrücktheit’ säuberlich sonderte.

Das Simplex sigillum veri ist gewiß weder als wissenschaftliches noch als etymologisches Prinzip anzuerkennen — aber daß eine einfache Erklärung der komplizierten vorzuziehen ist, selbstverständlich. Zweifellos hat man die Durchdringbarkeit etymologischer Wirrnis allzu hoch eingeschätzt. Wenn ich Gilliérons letzte Arbeiten, auch viele Abschnitte seiner prächtigen *Abeille,* lese, ergreift mich ein Schwindelgefühl bei den Ikarusflügen dieses Genius, das ich nicht nur meiner persönlichen Inkompetenz zuschreiben kann: ich frage mich: wenn die Vorgänge so kompliziert gewesen sind, wie Gilliéron uns wahrscheinlich zu machen sucht, woher nehmen wir die Gewißheit, daß Gilliéron sie richtig lösen konnte? Tatsächlich widerruft Gilliéron auch öfters mit der ihm eigenen wissenschaftlichen Aufrichtigkeit frühere Deutungen — woher nehmen wir die Gewißheit, daß er in 10 Jahren oder ein neuer Chidher in 500 Jahren nicht seine aufrecht erhaltenen Erklärungen umstürzen könnte? Man wundert sich vor allem über die geringe Leistung an Phantasie, die Gilliéron und besonders der auf seinen Wegen wandelnde Gamillscheg der Sprache zumuten, während doch vor unseren Augen stets von der Sprache die originellsten Metaphern und Vergleiche geprägt werden. Man fühlt sich bei solchen stockwerkartig übereinander getürmten Hypothesengebäuden an Fälle wie die Cohn'sche Etymologie von *balma* ‘Grotte’ aus *bassima* erinnert, gegen die Meyer-Lübke mit Recht hervorgehoben hat, daß jeder einzelne der angenommenen

Vorgänge im Sprachleben vorkomme, aber die Summierung ungewöhnlicher Erscheinungen, das serienhafte Auftreten von Besonderheiten unwahrscheinlich sei. Ein typisches Beispiel für eine solche unwahrscheinliche Serie von an sich haltbaren Annahmen ist für mich Philippide's Etymologie rum. *apă vioară* 'kristallklares Wasser' = gr. *hyalos, -e.* Gewiß, eine Reihe *ĭualā* ‹ *ğuară* › *giuară* › *vioară* (mit umgekehrter Sprechung) enthält lauter beweisbare Zwischenstufen, aber die Summe aller dieser Vorgänge? So hat denn Drăganu ein einfaches, daher sicher wahres Etymon in *(aqua)* **vivula* gefunden (*Dacoromania* 2, 617 ff.). Etymologien, die einen kleinen „Haken" haben, sind gewiß nicht richtig, wie auch eine nicht ganz glatt lesbare Stelle in einem alten Text für Textverderbnis spricht. Das Lesen eines etymologischen Artikels müßte wie das eines Romans ablaufen: wenn der Leser stolpert, ist der Verfasser — oder der Stand unserer Kenntnisse daran schuld. Es ist daher sehr zu begrüßen, daß Meyer-Lübke in seinem Rom. Et. Wörterbuch auf solche Schwierigkeiten besonders aufmerksam gemacht hat, da weitere Forschung nun an die „Haken" anhaken kann. Tatsächlich sind seit dem Erscheinen dieses grundlegenden Werkes eine Reihe von zweifelhaften Erklärungen beseitigt worden, was ohne die klare Abgrenzung des Nichtgesicherten, etwa in dem phantastischen Labyrinth Körtings, nicht möglich war. Es verschlägt dabei nichts, wenn übermäßige Bedenklichkeit gelegentlich begriffliche Skrupel einführte, die von anderen Forschern widerlegt werden konnten: die Widerlegung forderte neue Besinnung und Heranschaffung neuen Materials von den Widerlegern. Die Erkenntnis des „Hakens" an einer Erklärung ist schon der erste Schritt zu deren Besserung: an ital. *lazzaretto* war mir stets das bei der Bezeichnung eines Spitals sonderbare Suffix aufgefallen, bis ich durch zufälliges Suchen auf *Nazareth* geführt wurde. Ich kann versichern, daß fast jedesmal, wenn ich beim Etymologisieren eines Wortes über eine Schwierigkeit mich zu beruhigen („hinwegzujonglieren") suchte, die richtige Erklärung mir noch nicht aufgegangen war. Oft kann aller Scharfsinn eines Etymologen die Schwierigkeiten nicht wegschaffen, die mit einer Erklärung verbunden sind — eben weil sie zu scharfsinnig ist. Nichts ist schwieriger als eine unrichtige Motivierung eines historischen Geschehens durchzuführen — jeder Lügner weiß es, nur der Etymologe lügt sich gern die Widersprüche hinweg, die seine „Lüge" zeitigt. Frz. *antenois* 'jähriges Lamm' wurde von G. Paris auf **annotinensis* zurückgeführt, eine scharfsinnig konstruierte Form,

bei der alles, nur das doppelte Suffix nicht in Ordnung ist: *-otinus* + *-ensis*; einfacher und daher vorzuziehen ist Ableitung von *antan* (*ante annum*). Die Etymologen haben eine Reihe von Tricks zur Hand, von Opiaten, die ihr Gewissen beruhigen: sie haben alle möglichen „accidenti“, generelle und spezielle, erfunden, um sich lästige Hindernisse vom Hals zu schaffen: Metathesis, Dissimilation, Assimilation, Kontamination, Rückbildung, Suffixverkennung, falsche Homonymie, phonetische Verstümmelung, Bedeutungsablösung, Substrat, vorromanische Schicht, Mittelmeer- oder Alpenwort — lauter an sich tadellose, in vielen Fällen einwandfrei nachzuweisende Erklärungen. So haben sie es verstanden, sich den Anschein des Wissens dort, wo sie nichts wissen, zu geben — fast jeder, der auf dem Gebiete der Etymologie gearbeitet hat, wird hier pater peccavi sagen müssen! Den Scherz der Sprache, den Schuchardt hinter engad. *lindorna* 'Schnecke' vermutet hatte, (dtsch. Lindwurm!), mußte er noch im selben Zeitschriftbande als Scherz eigener Fechsung entlarven. So ist denn alles zu Geistreiche an einer Etymologie von vorneherein verdächtig — man sagt dann: „zu schön, um wahr zu sein“ —, verdächtig vor allem, nicht ein Hauch vom Geist der Sprache, sondern von dem des Etymologen zu sein. Man glaube der Sprache ihre einfache Biederkeit und setze nicht ohne Not bei ihr die Absicht voraus, uns auf Irrwege zu führen: wenn ich frz. *chante-pleure* 'Trichter' finde, so ist es methodisch richtig, zuerst darüber nachzudenken, wie *chanter* und *pleurer* gerechtfertigt werden können, bevor ich zu einer konstruierten Etymologie wie **chant espeleor* greife. Wenn ich *bernard-l'hermite* 'Einsiedlerkrebs' finde, muß ich zuerst nachsehen, ob es nicht tatsächlich einen Einsiedler dieses Namens gegeben hat, bevor ich den Namen als Umdeutung eines altgallischen Appellativs fasse. Wenn ich für eine Flasche eine Bezeichnung *dame-jeanne* finde, so muß ich zuerst mit *dame* + *Jeanne* operieren, bevor ich mich von einer Fata morgana verführen lasse. Gewiß gibt es im Sprachleben Katastrophen — aber wenn eine Erklärung, die ohne Zu- und Zwischenfälle auskommt, im Wettbewerb steht mit einer der geschilderten Katastrophenlösungen, hat sie ohne weiteres auf Vorzug Anspruch. Vielleicht ist es sogar gestattet, auch dann an solchen außerordentlichen Erklärungen zu zweifeln, wenn noch keine bessere Lösung gefunden ist, so z. B. an it. *zucca* Metathesis aus *cocuzza*, sp. *bravo* aus *barbarus*, sp. *barahunda* aus *Berecynthia*, it. *bargagnare* aus *borganjan*, it. *barattare*

aus *πράττειν*, aprov. *amaluc* 'Schulter' = arab. *azumaluq*, rum. *apucà* 'fassen' aus *aucupari* usw. Von einem großen Sprachforscher sagte mir einmal ein französischer Kollege: *il sait trop*. Das ist vor allem das Verhängnis des Etymologen, der sich zu leicht durch sein Wissen verführen läßt: ein ital. *leggere la vita* soll = dtsch. *die Leviten lesen* sein. Hätte der Etymologe nicht Deutsch gekannt und mehr an Italienisches gedacht (so z. B. an kalabr. *lejere lu calannariu*, neben *la vita*, gleicher Bedeutung), er wäre nie auf diese Vermutung gekommen. Im REW. wird venez. *skei* zu dtsch. *Scheidemünze* gestellt, wobei der zweite Teil des Wortes gefallen wäre — der landkundige Salvioni vermutet viel einfacher ein metaphorisch gebrauchtes *scaglie* 'Schuppen'. Oder man vermutete angesichts des dtsch. *Lausepflicht* für frz. *poulaine* 'Schiffsspitze', 'Schuhspitze' Zusammenhang mit *peduculu*, wobei das Fehlen von *pouill*-Formen auffällt — aber Littré (und schon Ménage) bezeugt ganz klar die Entwicklung '[peau de] Pologne' > 'bec de soulier' > 'bec de navire': das deutsche Wort ist die Quelle des Irrtums. So ist denn manchmal ein großes Wissen für die Etymologie von Nutzen, manchmal im Gegenteil von Übel. Die etymologische Wissenschaft erfordert nicht nur Wissen, sondern auch Takt, eine glückliche Hand im Auswählen der Möglichkeiten. Trotz seines großen Wissens hat z. B. ein so gelehrter Forscher wie Baist oft daneben gegriffen. Es ist nach dem Stande unseres Wissens die Etymologie gleichsam „fällig", die Materialien sind längst bereitgestellt, und sie wird doch nicht gefunden, manchmal finden sie dann mehrere Forscher gleichzeitig — so konnte der Zusammenhang von dtsch. *gucken* und *Kuckuck* längst erkannt werden, bis ihn gleichzeitig (1918) Schuchardt und Kretschmer erkannten. Die Etymologen, ein genus irritabile, pflegen sich in solchen Fällen gern in Prioritätsstreitigkeiten einzulassen — statt ihr gemeinsames So-Spätkommen zu entschuldigen. Eine richtige Etymologie ist wie selbstverständlich, sie löst alle Zweifel: nichts verfehlter als die Segmentierung einer Aufgabe und das Entlassen des Lesers mit einer Auskunft: „Was diese letzte Bedeutung betrifft, so müßte sie einer eigenen Untersuchung vorbehalten bleiben" oder „über diese weitere Entwicklung zu handeln gebricht es mir an Zeit und Raum" — Wechsel auf die Unendlichkeit, die gern uneingelöst bleiben. Die richtige Etymologie erkennt man an der Wirkung auf den mit dem Problem vertrauten Leser: sie wirkt wie das Ei des Kolumbus, wie ein Blitz, ein Knacks, ein elektrischer Schlag

— spürt diesen Schlag der Forscher selbst, beiläufig die größte Lust des geistig strebenden Menschen, so hat er damit aber beileibe noch keinen Verbürg der Wahrheit: ich habe ihn bei einem Fund am Abend empfunden und am Morgen diesen „Fund" in die letzte Schublade meines Schreibtisches verbannen müssen. Man fühlt beim Lesen einer richtigen Etymologie: Wie einfach und doch wie vieles klärend! Daß mir das nicht früher einfiel! Solche Deutungen kann man sich aus unserer wissenschaftlichen Literatur ebenso wenig wegdenken wie etwa gewisse ins Ohr gehende Melodien oder Gedichte, die nun einmal für die Ewigkeit geschrieben scheinen. So ging es mir z. B. bei Ascoli's *tosto,* Schuchardts *malifatius* und *galla,* bei Meyer-Lübke's **comboros,* G. Paris' *foie,* bei Thomas' *aise* und **dravoca,* bei Juds *dru,* und ich kann Jünger unserer Wissenschaft nur einladen, sich aus solchen Artikeln das Gefühl einer geradezu künstlerischen Harmonieruhe zu holen, an solchen Meisterleistungen ihr etymologisches Sensorium zu bilden[1]). In einem sehr lesenswerten Artikel der Revue d'histoire littéraire 1923 S. 306 f. sagt Th. Spoerri über die neben der historisch dokumentierten Methode berechtigte „interpretative" Methode in der Literaturgeschichte Beherzigenswertes: *„Nous possédons un critère qui nous permet de mesurer la valeur objective d'une interprétation,* un critère qui sauve la méthode d'interprétation de l'arbitraire ... En effet, qu'est-ce qui fait l'évidence d'une interprétation? Qu'est-ce qui donne, pour ne citer qu'un exemple, à la théorie de M. Bédier sur l'épopée française cet air d'autorité devant lequel s'efface dans l'ombre tout un siècle de recherches patientes, mais mal orientées? C'est qu'elle nous fait comprendre l'œuvre d'art à un degré que nous n'aurions jamais atteint de nos propres forces. Ce qui, auparavant, nous semblait disparate, insaisissable, baroque, obscur, incomplet, s'est organisé sous le coup de baguette du magicien en un ensemble parfaitement cohérent, d'une lumineuse transparence, se déployant sous la poussée d'un principe intérieur, donnant à chaque partie sa signification et sa fonction particulière." Genau gleich ist die Wirkung der richtigen Etymologie — sie zu finden ist ebenso ein Geschenk der

---

[1]) Seit langem schwebt mir eine Chrestomathie von romanistischen Meisterartikeln für Universitätsgebrauch vor. Lehrreich wäre auch die Aufnahme von Selbstzeugnissen der Meister über ihre Arbeitstechnik, über die positiven Ereignisse und Erlebnisse, die sie zu einzelnen Lösungen geführt haben. Denn die geistige Biographie darf in der Wissenschaftsgeschichte ebensowenig wie in der Literaturgeschichte unterschätzt werden.

Eingebung, also ein künstlerischer Vorgang wie das Finden einer literaturhistorischen Interpretation. Mit „Mathematik" und „Logik" hat Bédier nicht seine Theorie gefunden, mit Mathematik und Logik war *turbare* < *trouver* nicht zu entdecken. Etymologie ist Kunst — die Kunst, die die Volkskunst der Benennung von Dingen nachzeichnen, „treffen" will. Und wie das Kunstwerk, so trägt jede etymologische Arbeit ihre Eigengesetzlichkeit in sich — es gibt kein Schema, das sich in allen Fällen treffsicher anwenden läßt. Aus dem Grundsatz „jedes Wort hat seine eigene Geschichte" folgt der andere: „jede wortgeschichtliche Untersuchung ist auf eigene Art zu führen." Die etymologische Untersuchung muß sich elastisch ihrem Gegenstand anpassen. Jeder Rigorismus ist von Übel[1]).

So bietet sich denn dem Neuling am Schluß unserer Betrachtung ein wenig hoffnungsvolles Bild: die Etymologie — Kunst mit wissenschaftlichem Apparat hantierend; die einzelne Etymologie ein Kind der Intuition und des Zufalls; die Etymologie stets nur relativ die beste und nur durch ein Näherungs- und Balanzierverfahren verbesserbar, bald durch Makro-, bald durch Mikroskopie, bald durch Dokumentation, bald durch Spekulation zu erreichen; die Materialien innerhalb und noch mehr außerhalb der Sprachwissenschaft; da das Wort selbst unbegrenzt ist, so heißt die Etymologie suchen, das Zentrum einer Unendlichkeit finden. Jedem Ratschlag steht ein entgegengesetzter gegenüber[2].) Wie soll sich der Anfänger da zu-

[1]) Man lese, was Péguy, Note sur la philosophie bergsonienne S. 94 ff. von der Überlegenheit der „méthodes souples" über die „méthodes raides" schreibt: „Contrairement à tout ce que l'on croit, à tout ce que l'on enseigne communément, c'est la raideur qui triche, c'est la raideur qui ment. Et c'est la souplesse qui . . . ne laisse pas tricher et ne laisse pas mentir."

[2]) Denselben Eindruck empfängt man aus A. Brückner's geistreichen Artikeln in Zeitsch. f. vgl. Sprachforschung 45, 24 ff. und 48, 161 „Über Etymologien und Etymologisieren", die an den methodisch den romanistischen offenbar weit unterlegenen slavistischen Bemühungen eine vernichtende Kritik übt: auch hier derselbe widerspruchsvolle Eindruck, wobei seine Forderungen sich mit den meinen decken: „Woher dieser Mißerfolg modernen Etymologisierens? Anstatt Slavisches aus Slavischem zu erklären, schweift man vergeblich in weite Fernen; man ignoriert die Geschichte des Wortes, seine Verbreitung und Bedeutung, und stellt infolgedessen ganz unhaltbare Vermutungen auf; man läßt sich immer wieder durch äußeren Gleichklang täuschen und erklärt z. B. slav. *ochota* 'Lust' aus *chotěti* 'wollen' oder entlehnt russ. *banja* 'Bad' aus *bain;* man läßt sich durch geringfügige lautliche oder formantische Schwierigkeiten schrecken und zerreißt willkürlich das aufs engste Zusammengehörige, z. B. *jazda* 'Fahren' und *jati* 'fahren'; man zieht einfachen

recht finden? Antwort: Er vermeide es, Etymologien zu machen[1]). — Wenn er es aber nun doch möchte? So suche er sich erst das Gefühl für etymologische Wahrscheinlichkeit zu erwerben! — Wie erwirbt man die? — Indem man gute etymologische Artikel liest[2]) — und selbst gute Etymologien macht....

natürlichen Deutungen die abenteuerlichsten vor; man erschöpft nicht die Mittel, die die Sprachbeobachtung an die Hand gibt; man hält sich ängstlich an Lautgesetze, um sie anderwärts, mit demselben negativen Erfolg, ruhig preiszugeben; man stellt auf Grund unrichtiger Beobachtungen unrichtige „Lautgesetze" auf und macht mit ihnen das etymologische Feld unsicher." Brückner vermißt vor allem gute Erklärungen für slav. Wörter, die mit *ch*- beginnen, also einem im Indogermanischen nicht vorhandenen Laut. Ähnliches finden wir auch im Romanischen: die Wörter, die im Span. mit *ch*-, *z*-, im Ital. mit *z*- beginnen, widerstehen oft der Erklärung, was beiläufig nicht für die Sicherheit der lautgesetzlichen Methode spricht.

[1]) Dies gilt vor allem für die Herausgeber von Texten — wozu brauchen wir Zweiter-Hand-Etymologien etwa in einer Ausgabe von Mistral's *Mirèio* oder Cervantes' *Don Quijote*? Und selbst die Etymologien in Foersters Chrétien-Wörterbuch sind überflüssig.

[2]) Man kann auch aus unkritischen Büchern lernen wie man es nicht macht, z. B. aus Nicholson's „Recherches philologiques romanes".

Leo Spitzer. Bonn.

JULIUS STENZEL

Sinn, Bedeutung, Begriff, Definition[1]).

Ein Beitrag zur Frage der Sprachmelodie.

„Nicht eigentlich redet der Mensch, sondern in ihm redet die menschliche Natur und verkündiget sich andern seinesgleichen." (Fichte).

I.

Jede Wissenschaft muß auf irgend eine Weise der Aufgabe genügen, ihre Begriffe scharf zu bestimmen und gegeneinander abzugrenzen. Je weiter sie von der Möglichkeit einer mathematischen, überhaupt technischen Formelsprache durch die Art ihres Gegenstandes entfernt bleibt, desto mehr wird sie darauf angewiesen sein, die Begriffe, mit denen sie arbeitet, im Einklange mit dem sonstigen Sprachgebrauch zu bezeichnen — nicht bloß der leichteren Verständlichkeit wegen, die für sich allein kein entscheidender Gesichtspunkt sein darf, sondern vielmehr deshalb, weil die Sprache in ihrer Bedeutungsgliederung meistens bereits irgendwie der sachlichen Gliederung der einzelnen Gegenstandsgebiete entspricht, die in höherer Schärfe und Klarheit herauszustellen die Aufgabe der Wissenschaft ist. Der Sprachphilosophie wird es ganz besonders

[1]) Die folgenden Ausführungen, die Ende 1923 der Redaktion vorlagen, sind mehr programmatisch gemeint und wollen wie meine früheren beiden Abhandlungen „Über den Einfluß der griechischen Sprache auf die philosophische Begriffsbildung", N. Jahrb. f. d. kl. Altert., Leipzig 1921, und „Die Bedeutung der Sprachphilosophie W. v. Humboldts f. d. Probleme d. Humanismus", Logos X p. 262, systematische Gesichtspunkte an konkreten Tatsachen der Sprachwissenschaft bewähren, zur gegenseitigen Klärung philosophischer und philologischer Gesichtspunkte an ihrem Teile beitragen und die Bedeutungstheorie als ein berechtigtes Grenzgebiet zwischen Logik, Psychologie und Sprachwissenschaft abstecken helfen. Die Fassung der Gedanken ist demnach von den Forschungen Voßlers und Sievers' auf der einen, Riehls, Husserls, Hönigswalds und Cassirers auf der andern Seite bestimmt; natürlich auch durch die phonetische und experimentell-psychologische Forschung, soweit sie nicht grundsätzlich durch Isolierung des Wortes und Einzelsatzes grade diejenigen Faktoren ausschalten will, auf die hier alles ankommt.

naheliegen, ihre Terminologie an den Sprachgebrauch anzuknüpfen, wenngleich sie natürlich wie jede Wissenschaft den Gehalt und den Bereich ihrer Termini methodisch abgrenzen muß. Mit den Worten Sinn, Bedeutung, Begriff, Definition arbeitet nun nicht nur die Sprachphilosophie, sondern diese Termini stehen als wirkliche „Grenzsteine" auch auf dem Felde der heutigen Logik und Psychologie, die ja allmählich wieder in ein immer näheres Verhältnis zum Problem der Sprache treten. Die Analyse dieser Begriffe und zwar zunächst als in der deutschen Sprache sich abgrenzender Gehalte, dann ihre Befestigung zu wissenschaftlichen Termini, wird demnach in mehrfachem Sinne eine sprachphilosophische Aufgabe heißen dürfen.

Wenn ich zunächst harmlos von dem Sinne eines Wortes spreche, so scheine ich ebensogut von seiner Bedeutung oder von dem Begriff, den ich mit ihm verknüpfe, sprechen zu können. Die Definition, auch das Fremdwort als Terminus, scheint freilich etwas Besonderes zu sein, und bekanntlich ist es nicht leicht, selbst von den bekanntesten Dingen des täglichen Lebens eine wirklich treffende Definition zu geben; versuche ich es, so stellen sich jene drei anderen Faktoren als eigentümlich fest, bestimmt heraus, und demjenigen, der von der traditionellen Schullogik aus die hier vorliegenden Verhältnisse zu überschauen versucht, wird der Schritt vom Begriff zur Definition überraschend weit erscheinen. Jeder „weiß" z. B. doch ganz genau, was er mit „Tisch" meint, welches die Bedeutung dieses Wortes ist; demnach hat man den „Begriff", und trotzdem findet man die Definition, die alle Arten von Tisch umfaßt, nicht leicht. Merkwürdigerweise ist das Suchen der Definition gerade ein Beweis dafür, daß ich den Begriff oder den Sinn und die Bedeutung ganz fest und bestimmt „habe"; ich prüfe ja jede Definition an dem allmählich sich immer reicher erschließenden Bedeutungsbereich; ich messe die zu große Weite oder die ungenügende Enge daran, ob etwas, was durchaus mit Tisch bezeichnet wird, zu der Definition auch paßt. Somit sondern sich die ersten drei Dinge von der Definition als irgendwie zusammengehörig ab — wir wollen uns daher zunächst mit ihrer Sonderung beschäftigen. Wir konnten sie bisher als gleichbedeutend gebrauchen, und es wäre eine arge Schulmeisterei, etwa eine Scheidung zunächst nach etymologischen oder sonstigen Gesichtspunkten von vornherein festzusetzen und zu sagen: hier sollte man eigentlich Sinn — oder Bedeutung oder Begriff sagen. Der Sprachgebrauch kümmert sich um derartige Festsetzungen nicht und zwar aus dem Grunde, weil er in einem eigentümlichen

ökonomischen Instinkt diese Scheidungen nur da zum Ausdruck bringt, wo ein besonderer Grund dazu vorliegt. Wir können hier ein wichtiges Gesetz der Bedeutungslehre feststellen. Die Sprache gestattet in 100 Fällen den völlig gleichmäßigen Gebrauch ähnlicher Ausdrücke, im 101. Falle, in dem es grade auf den besonderen Unterschied ankommt, ist dieser auf einmal mit größter Klarheit in der Sprache wirksam. Wie soll man aber diesen 101. Fall herausfinden? Muß ich auf den Zufall warten, der ihn mir grade in den Weg führt? Ohne über die eigentümlichen Schwierigkeiten hier ausführlicher zu werden, denen die lexikalisch geordneten Wörterbücher grade nach der Richtung einer scharfen Bestimmung der Bedeutung des einzelnen Wortes ausgesetzt sind (cf. Logos X 268), dürfen wir ganz allgemein aussprechen, daß auch die Verwertung gut gesammelten fremden Materials auf einer steten Anwendung eines gewissen „Experimentes" beruht, das naturgemäß als einziges Mittel in Frage kommt, um die gegenwärtige Bedeutung eines Wortes der eignen Muttersprache zu erschließen. Sprache ist nicht Ergon, sie ist Energeia, d. h. sie ist nicht, sondern sie wird stets; nur in der Rede, d. h. im Zusammenhang ist Sprache möglich. Alle Zitate eines Lexikons müssen als Teile eines wirklich lebendigen Sprechens erst erlebt und gedacht werden; je mehr ein Wörterbuch ganze Zusammenhänge heraushebt, wie das Grimmsche Wörterbuch, desto mehr wird die von dem Schreiber eines jeden Artikels angewandte Umschreibung wirklich zu der „Bedeutung" des Wortes führen. Grade in einer gut bekannten Sprache — besonders in der eignen Muttersprache — hat man nämlich den Bedeutungsgehalt nicht in einem angebbaren Begriff gegenwärtig; man „hat" ihn auf eine eigentümliche Weise der Möglichkeit nach; diese Möglichkeit zur Wirklichkeit zu erheben, dazu bedarf es, vor allem in Fällen, in denen nicht wie bei dem oben erwähnten „Tisch" ein sinnlich-anschauliches Gebilde gegeben ist, des Sprechens, des wirklichen Meinens und Denkens in der Sprache; im Verbinden von Bedeutungen, in ihrem Zueinander-Passen oder Nicht-Passen enthüllt sich einem erst das, was man „hatte" und wußte, ohne es angeben zu können — vielleicht weiß ich bereits ganz genau, wann ich das eine oder andere Wort anwenden kann, ohne doch mit anderen Worten den fraglichen Gehalt umschreiben, „definieren" zu können. Daß trotzdem die Gehalte, deren Funktion im Zusammenhang der Rede ich doch beherrsche, der Bestimmtheit durchaus nicht ermangeln, diese Tatsache nötigt zu einer Erweiterung der bisherigen, auf

eine zu enge Begrifflichkeit gestellten Schullogik. Es gibt offenbar ganz bestimmte Bedeutungsverhältnisse, noch bevor der definierbare Begriff eintreten kann, ja diese Bestimmtheit des Gemeinten ist überhaupt auch hier die Voraussetzung, von der aus ich allein an eine begriffliche Definition denken kann, an der ich im Prozeß der Definition eben diese Mittel der Umschreibung ununterbrochen messe und die ich durchaus festhalten muß. Zum zweiten ergibt sich aus dem Gesagten auch der Grund für die eigentümliche Ratlosigkeit, mit der man vor dem prüfenden Gebrauch, vor dem verknüpfenden Produzieren der „eigentlichen" Bedeutung gegenübersteht. Wenn tatsächlich in so und so vielen Fällen zwei Worte ohne Unterschied gebraucht werden, so kommt es eben in diesen Fällen auf den durch die beiden Worte ausdrückbaren Unterschied nicht an. Um verwandte Bedeutungen wird es sich natürlich in solchem Falle stets handeln, sie werden für den Ausdruck manches Sinnes ganz gleichmäßig geeignet sein, und doch ruht in jedem von ihnen die Entfaltungsmöglichkeit seines besonderen Sinnes; dieser ist plötzlich für alle verständlich da, wo ich Verbindungen zwischen dem zu untersuchenden Ausdruck mit andern entweder leicht vollziehe oder auf Hemmungen stoße.

Dieses Prinzip wird bei seiner Anwendung auf unseren Fall gleich noch klarer werden. Wir sehen, daß Sinn, Bedeutung, Begriff zunächst „dasselbe" bedeuten kann. Ich habe oben S. 161 diese Ausdrücke ohne besondere Absicht nach meinem Sprachgefühl gebraucht, ich schrieb von dem „Sinn eines Wortes" oder von „seiner Bedeutung", gebrauchte aber zur Heranziehung des Begriffes eine andere Wendung: der Begriff, den ich mit einem Worte verbinde. Versuchte ich einfach, von dem Begriff eines Wortes zu sprechen, so ergäbe das einen ganz andern Sinn; dieser Genitiv würde mehr Genitivus objectivus werden; ich könnte auch sagen: der Begriff, der mit einem Worte bezeichnet wird, kurz, wie ich mich auch wenden mag, Begriff und Wort wollen das enge Verhältnis zueinander nicht eingehen, das offenbar zwischen Sinn und Wort ebenso wie zwischen Bedeutung und Wort sich leicht herstellen läßt. So rückt demnach der „Begriff" durch das losere Verhältnis zum Worte, zum „Ausdruck" klar von Sinn und Bedeutung ab. Es ist zwischen Begriff und Wort irgend eine Verknüpfung nötig, eine Tätigkeit, die erst die Verbindung herstellt; wir wollen uns diesen Zug für später merken. Nun soll auf ähnliche Weise versucht werden, Sinn und Bedeutung zu trennen. Natürlich kann ich auch einen „Sinn", eine

„Bedeutung“ mit einem Worte „verknüpfen“, aber wenn ich es bei dem Begriff tue, stellt sich doch nicht die enge Verbindung her, die denselben einfachen Ausdruck wie Sinn des Wortes, Bedeutung des Wortes gestattet. Eins ist sofort klar: Sinn ist das reichere, vieldeutigere Wort gegenüber der Bedeutung; ich habe etwas „im Sinne“, mir liegt etwas im Sinne, mir schwindet der Sinn oder die Sinne; mit dem Plural gehen wir zu einer sichtlich andern Bedeutung über; aus dem Denken zur Wahrnehmung, zu den fünf „Sinnen“; seitdem das Wort im Plural auftritt, verändert es seinen Gehalt, umgekehrt gestattet die leicht eintretende Sonderung der Wahrnehmung nach Sinnessphären die Verwendung im Plural. Und ein neues Problem erhebt sich: darf man so weit auseinanderliegende Verwendungen eines Wortes überhaupt zur Feststellung eines einheitlichen Wortgehaltes gebrauchen? Kann nicht die Verwendung desselben Wortes für verschiedene Dinge „Zufall“ geworden sein, mögen sie immerhin früher ein und dasselbe Wort gewesen sein? Kann nicht der Sprache die bedeutungsmäßige Zusammengehörigkeit solcher Worte bei auseinanderlaufender Bedeutungsentwicklung ebenso schwinden, wie die äußerliche Angleichung verschiedener Wortbilder in der Regel keinen lebendigen und lebensfähigen Bedeutungszusammenhang stiftet?

Mit dieser Frage hängt die zweite eng zusammen, ob die Etymologie eines Wortes, die sog. „Grundbedeutung“ auch zur Feststellung des Gehaltes herangezogen werden kann. Unser Beispiel kann zeigen, worauf es hier ankommt. Wollte ich von der ursprünglichen Bedeutung von „Sinnen“, das eigentlich „reisen, gehen“ bezeichnet, ausgehen — wie ja auch „lehren“ ursprünglich „nachgehen, nachspüren“, bedeutete —, so würde ich einem dem heutigen Sprachgebrauch völlig entschwundenen Sinn einen schwer begreiflichen Einfluß zuschreiben; denn der Zusammenhang von Gehen und Sinnen ist der Sprache auch in anderen Ableitungen beider Wurzeln völlig entschwunden, und wer nicht als gelehrter Dichter vielleicht bewußt archaisiert, wird zunächst kaum eine Verbindung sehen. Dagegen Sinn, Sinne und Sinnen stehen in der heutigen Sprache in ihrem Gehalt noch unversehrt nebeneinander. Ob ein Einfluß aufeinander möglich ist, ob die beiden scheinbar auseinanderfallenden Bedeutungen durch ein Band noch zusammengehalten sind und damit auf eine übergreifende Funktionseinheit in ihrem Gebrauche schließen lassen, das kann nur treuestes Hinhören auf den heutigen Bedeutungsgehalt und eine Analyse der Sachverhalte lehren, um

die es sich hierbei handelt. Eine solche Analyse kann auch den historischen Vorgang dieser Bedeutungsentfaltung verstehen helfen; denn irgendwie muß doch die „Übertragung“ — falls eine solche vorliegt — einmal sinnvoll gemeint und verstanden worden sein. Wir haben demnach das Recht, alle Wendungen, in denen der „Sinn“ auftritt, daraufhin zu prüfen, ob in ihnen eine gemeinsame Richtung aufweisbar ist. Ich habe etwas im 'Sinne' ist wohl diejenige Wendung, in der ein Ersatz durch „Bedeutung“ am wenigsten möglich ist. Hier springen plötzlich die beiden Worte, die uns gelegentlich zusammenzufallen schienen, ganz weit auseinander. Sinn ist ein subjektives Etwas wie Seele, Geist, Denken. Und doch ist es nicht dasselbe; er hat etwas in der „Seele“, könnte nur heißen, er hat gewisse Eigenschaften, Tugenden, Schwächen. Seele ist etwas Festes Bleibendes, Vorhandenes, Sinn ist eine Handlung des Ich, ein Aktmäßiges, im Sinne haben heißt etwas tun wollen, auf etwas gerichtet sein; nur so lange ich daran denke, es meine, habe ich etwas im Sinne; wenn die Aktualität aufhört, wenn ich es vergesse, dann hört der Sinn auf, zu sein.

Aus dieser Aktualität, aus dem Energiehaften ergibt sich nun die Brücke zu den andern Verwendungen. Zunächst der enge Zusammenhang mit dem von uns zuerst ins Auge gefaßten Sinn eines Wortes. Der aktuelle Sinn meint immer etwas, er ist auf einen Gegenstand gerichtet, der Ausdruck: ich meine etwas in dem oder dem Sinne bezeichnet demnach sowohl mein Meinen wie das Gemeinte; wenn die Sprache diesen Unterschied grade verschwinden läßt, so leitet sie dadurch an, eine äußerst wichtige philosophische Erkenntnis zu vollziehen; sie lehrt die unaufhebbare Wechselwirkung zwischen dem denkenden Ich und dem von ihm Gedachten festzuhalten; beides ist schlechterdings untrennbar verbunden. Jedes gedachte Etwas, jedes „sinnvolle“ Wort ist nur dadurch sinnvoll, daß es aus einem „Sinn gebenden“ Ich heraus in ein anderes Sinn gebendes Ich hinein verstanden wird, daß also diese Doppelheit des Sinnes verschiedener Subjekte aufgehoben ist in dem „Sinn“ des Gemeinten. Ein Wort hat nur einen Sinn, sofern es von jemandem, von einem Ich so gemeint ist, daß es von einem andern Ich verstanden werden kann. Die Sprache heftet, völlig mit Recht, diesen Sinn einmal mehr an das Ich, ein andermal mehr an das Wort, mag dies in tausend Fällen dieses letzteren Sprachgebrauchs unwesentlich sein und nicht mitgedacht werden; wenn es darauf ankommt, gehorcht der Sprechende dem Bedeutungsgesetze,

daß der Sinn immer die Verbindung mit dem Ich herstellt; die Brücke ist stets bereit, mag sie auch manchmal nicht betreten werden. In diesem „Ichbezug" des Sinnes haben wir, geleitet von der Sprache, einen ersten wichtigen Zug an dem logischen Gehalt des Ausdrucks „Sinn" gewonnen und ihn zur strengen Verwendung in wissenschaftlicher Erörterung vorbereitet.

Einen weiteren Grundzug wird uns die andre Anwendung, die Beziehung auf die „Sinne", auf die Wahrnehmung finden helfen, die im heutigen Gebrauch des Wortes und seiner Ableitung sich deutlich neben jener allgemeinen vorfindet, die das Ich in seiner auf irgend einen Gehalt gerichteten Aktivität bezeichnet. Diese vereinzelnde, einen Gebrauch im Plural ermöglichende Bedeutung ist auch erst spät eingetreten; dem allgemeinen Sprachbewußtsein ist die Beziehung auf die Einheit des sinngebenden Ichs nie ganz verloren gegangen; man spricht gern von den fünf Sinnen, „die man nicht beieinander hat", wo also die Einheit des Sinnes auch mit Hilfe der technisch-psychologischen, an sich anfechtbaren Sonderung der „Modalsphären" des Auges, Ohres, Geruches usw. zum Ausdruck gebracht ist. Doch wie dem auch sei, die Tatsache muß hingenommen werden, daß neben den einheitlichen, denkenden „Sinn" und den Sinn eines Wortes nun als Drittes sich die der „sinnlichen" Wahrnehmung stellt. Was kommt dadurch Neues, Fremdes hinzu? Vom Standpunkt eines naiven Idealismus, der als Spiegelbild eines naiven Materialismus ebenso häufig wie zur philosophischen Erfassung der Wirklichkeit unzulänglich ist, scheint mit der sinnlichen Wahrnehmung der Bereich des Geistigen verlassen und in die Sphäre des Körperlichen hinübergeschritten zu werden.

Die folgenden Betrachtungen, die das Problem der Sprache von mehreren Punkten her als ein psychophysisches im strengsten Sinne entwickeln werden, können auch hierin sich auf den Weg berufen, den zu gehen bereits die Sprache den sie richtig Befragenden anleitet. „Aber wer auf dem Sinne beharret, der bildet die Welt sich." Goethe hat hier, wie so oft, als wahrer Dichter die ursprüngliche Kraft der sprachlichen Sinngebung wieder hergestellt und ohne Rücksicht auf philosophische Schulweise wirkliche Weisheit zum Ausdruck gebracht. Sinn erscheint hier — ganz im Einklang mit seiner älteren Bedeutung — als der eigentliche Mittelpunkt, von dem aus der Mensch auf seine Umwelt wirkt und sie bildet und gestaltet, sie *sieht*, nicht in der leeren Weise der Hinnahme eines Gegebenen, sondern in der philosophisch einzig berechtigten Weise

eines sie geistig durchdringenden, gestaltenden, ihr den eigenen Sinn gebenden Denkens. Dieses Sinngeben ist demnach stets als wirkendes, schöpferisches Formen an „Äußerung“ gebunden, wieder in dem weitesten aktiv-passiven Wissen des sich Ausgedrücktfindens, gleichviel ob sich der eigene Sinn im „Sinn der Welt“ wiederfindet, oder in dem allgemeinsten Mittel des Ausdrucks, der Sprache, oder schließlich in der in der Mitte zwischen beiden Möglichkeiten sachlich anzusetzenden dritten Art künstlerischer Gestaltung sich selber zum Ausdruck bringt. In allen drei Fällen drückt der Sinn sich aus, er wendet sich nach außen, er ist angewiesen auf „Sinnliches“, Wahrnehmbares, „Ausdruck“. Solange die Menschen über die Erkenntnis reflektierten, hob die Einsicht in die unauflösliche Wechselbeziehung zwischen Innen und Außen, Ich und Welt, Sinn und Ausdruck damit an, die Produktivität der wahrnehmenden Organe einzuschärfen: Feuer im Auge erkennt Feuer draußen; sonnenhaftes Auge erkennt die Sonne. Die „spezifische Sinnesenergie“ ist der Ansatzpunkt, von dem aus dieses Problem in die heutige Erkenntnistheorie eingeht, der reine Sinn des wahrgenommenen „Phänomens“ das letzte Ziel dieser Gedankenreihe, an deren ersten Anfängen wir in unserer Betrachtung stehen; Kants systematische Entgegensetzung des äußeren und inneren Sinnes (Kr. d. r. V. transcendentale Ästhetik Anf.), des Bereiches von Raum und Zeit wird hierbei notwendig eine psychologische Ergänzung erfahren müssen; die Gegenstände des inneren Sinnes werden als Gegenstände „angeschaut“, die des äußeren in irgend einem Sinne gemeint. Die Sprache wird sich als der wichtigste Typus einer Aufhebung der Entgegensetzung von Innen und Außen, Leib und Geist, Sinn und Ausdruck erweisen.

II.

Nach dieser bedeutungsgeschichtlichen und systematischen Betrachtung des Sinnbegriffes wollen wir an den Anfang unserer Untersuchung zurückkehren und die Frage beantworten, was „Sinn“ grade in jener rein sprachlichen Sphäre bedeuten muß, wo er neben Bedeutung und Begriff eine schlichte Beziehung zum Ausdruck, zum Worte hat. Denn das hat sich deutlich als methodisches Hilfsmittel aller „Philologie“, d. h. interpretierenden Wortdeutung ergeben: von einer engeren Abgrenzung möglichen Gehaltes ist auszugehen, in unserem Falle: „Sinn“ eines Wortes neben Bedeutung und Begriff muß irgend einen spezifischen Gehalt haben; diesen zu finden bedarf

es eines Ausblickes auf den ganzen Bereich möglicher „Wendungen", in denen auch außerhalb der zunächst zu untersuchenden Abgrenzung das Wort Sinn verwendet wird, in einem einheitlichen Sprachbewußtsein (etymologisch zu erschließende „frühere" Bedeutungen bedürfen neuer Erwägungen und bleiben außerhalb der Betrachtung). Hat sich die zunächst vereinzelte und „blinde" Anschauung des mit dem Worte gemeinten Gehaltes durch den weiteren Ausblick erhellt und erfüllt, so kann mit geschärftem Blick zum Ausgang zurückgekehrt werden; es wird nun auch in der engeren Sphäre des Sinnes als Wortsinn eine schärfere Erfassung des mit diesem Ausdruck Bezeichneten möglich sein.

Als neue und wichtige Klärung ergab der Ausblick über den weiteren Bedeutungsbereich des Wortes Sinn dessen stete Beziehung zur Einheit und zum „Inneren", zum Ich, zum Subjekte des Meinens, freilich zugleich die stete Richtung dieses Meinens auf etwas Gegenständliches, welches im Akte des Meinens erfaßt wird und durch irgendwelche vorläufig noch nicht näher erörterte Mittel diese Objektivierung des Meinens beabsichtigt und zu erreichen sucht; es war dies die die Denkbarkeit des einen ohne das andre aufhebende Verknüpfung von Innen und Außen, die den Sinn an die „Äußerung", an den „Ausdruck" zu binden schien. Leicht wird es sich nun verstehen lassen, warum wohl öfter von dem Sinn eines Satzes, kurz von dem „ganzen Sinn" gesprochen wird als von der Bedeutung des Satzes; Bedeutung gehört also mehr zum einzelnen Wort. Wenn ich etwa sage: irgend jemand hat „die ganze Bedeutung" dieses Umstandes nicht erfaßt, so wendet sich der Gedanke zunächst mehr nach der quantitativen Seite; Bedeutung kann ja gelegentlich kaum etwas anderes als Wichtigkeit bezeichnen; doch wird es sich auch hier meistens darum handeln, daß ein Teil, ein „Symptom" irgend eines größeren Ganzen nicht in seiner Bedeutung für ein größeres Sinnganzes erfaßt ist; ein solches ist wohl meist vorausgesetzt, wo von der zu erfassenden Bedeutung irgend einer Sache so gesprochen wird; Bedeutung hätte also selbst in derartigen Fällen, die von der sprachlichen Sphäre abliegen, die Beziehung zum sinnaufbauenden Teilbestand, und dies ist als der Grundunterschied von Sinn und Bedeutung nun näher zu begründen.

Zu diesem Zwecke wollen wir uns einmal Lagen denken, in denen die Zerlegung und Gliederung eines einheitlichen gemeinten Sinnes noch nicht erfolgt ist. H. v. Kleist hat an seinen Freund Rühle von Lilienstern einen psychologisch bewundernswerten Aufsatz

geschrieben „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden". Hier hat er sehr genau das eigentümliche Noch-nicht-Denken und doch irgendwie bereits bestimmte, gerichtete „Meinen" beschrieben, welches dem eigentlich klaren Denken und Sprechen vorherzugehen pflegt und schon durch die äußerlichste „Verständigungsmöglichkeit", durch das Gesicht des als verstehend angenommenen Freundes zu der Stufe höherer und bewußterer Gliederung erhoben werden kann. In der Tat ist bei dem einfachsten sprachlichen Gebilde, das in sich sinnvoll sein kann, dem Satze, stets vorauszusetzen, daß der Sinn des Ganzen vorher besteht, ehe er sich in die einzelnen Worte gliedert. Ich „weiß" in irgend einer Weise, was ich sagen will, „bevor" ich weiß, welche Worte ich gebrauche. Die Wahl des ersten Wortes bereits steht unter einer Gesetzmäßigkeit, die „vor" den Worten da sein muß und die Wahl der andern Worte erfolgt im steten Hinblick auf den einen, ganzen, gemeinten Sinn, den ich ausdrücken will. Die einzelnen Worte eines Satzes sind als „Wörter" mehrdeutig; erst als „Worte" — die Sprache bezeichnet diesen feinen Unterschied deutlich durch die andere Form! — erhalten sie aus dem Zusammenhang ihre jeweilige Bedeutung, oder wie ich grade hier sagen kann, ihren Sinn; dieser Zusammenhang ist dasselbe wie der gemeinte Sinn, der natürlich nur von einem Ich gemeint sein kann; so wirkt der ganze Gehalt des Wortes Sinn, der schon in rein sprachgeschichtlicher Betrachtung aufgewiesen werden konnte, nun auch im systematisch analysierten Satze zusammen. Ein einfaches Beispiel diene zur Erläuterung des Gesagten. Höre ich die Worte „Der Herr", so erfülle ich diese Bedeutung noch nicht; ich weiß, einfacher gesagt, noch nicht, ob es weiter geht: „hat gegeben, der Herr hat genommen", oder „hat seinen Schirm vergessen". Fängt das Gehörte oder Gelesene — das ist hierfür gleichgültig — etwa mit „Schirm" an, und kam dann „des Herrn", so könnte ich vielleicht noch in biblischer Einstellung bleiben und „Schirm und Schutz" verstehen. Ja, man könnte sich leicht einen Zusammenhang ersinnen, in dem selbst die Zusammenstellung der drei Begriffe Schirm, Herr, vergessen, religiös bezogen bleibt; ein Bösewicht könnte bei seinem Anschlag gegen eine unschuldige Person nicht mit dem Schutze der Unschuld gerechnet haben.

Zweierlei ist an diesem Beispiel hervorzuheben. Man sieht grade an dem willkürlich anmutenden letzten Falle, daß die Sinnganzheit, aus der heraus die „Deutung" der einzelnen Bedeutungen erfolgt, über den einzelnen Satz weit hinausgreift. Schon der elemen-

tare Wortsinn jenes letzten Beispiels würde nur aus dem Vorhergehenden, aus der ganzen Lage, in der diese Worte gemeint und verstanden werden, zu bestimmen sein. Aber in einem höheren Sinne kann ein Satz, der zu so groben Mißverständnissen gar keine Möglichkeit mehr bietet, noch mehrdeutig, d. h. undeutlich sein. Ein aus dem Zusammenhang gerissener Satz, eine Periode, ja ein ganzer Abschnitt geschriebener oder gesprochener Worte, dessen Wortsinn sozusagen klar ist, ist in seinem eigentlichen Gehalt erst verständlich aus einer höheren Sinneinheit. Das Zurechtrücken der Einzelbedeutungen kann sich unmerklich vollziehen, sie können sozusagen alle nicht genau oder schief verstanden sein, oder es mögen sich deutlicher noch gar nicht, erst halb und ganz verstandene Bedeutungen scheinbar unterscheiden lassen, tatsächlich ist es ein Zusammenhang, ein Sinn, der sich plötzlich auftut, der alle die Bedeutungen so rückt, daß sie eben eine Einheit, einen Zusammenhang bilden können. Falsch verstandene Bedeutungen vereinigen sich nicht, sie widerstreben einander, sind Stücke andrer möglicher rudimentärer Sinnzusammenhänge ohne Verbindung; Einheit und Sinn ist demnach untrennbar. Zwar sprachen wir anfangs von der Einheit eines Satzes; wir mußten über ihn hinausgehen zu der Einheit übergreifender Zusammenhänge. Es ist keine Grenze angebbar, bei der ich auf diesem Wege stehen bleiben müßte; die oberste Einheit, die „Sinn" geben kann, ist das Ich als das Prinzip der Vereinheitlichung. Wo immer etwas verstanden wird, ist dieses Ich gegenwärtig und wirksam, aber auch umgekehrt: nur wo und wann ich denke, kann von Ich gesprochen werden. Sofern ich mich denkend erlebe, erlebe ich mich im Denken von irgend etwas. Es mag auf den ersten Blick überraschen, daß der einheitliche Zusammenhang des sinnhaften Meinens einfach dem Ich gleichgesetzt wird — ich habe mich aber in der Tat immer nur in den notwendig auf irgend etwas gerichteten Erlebnisakten. Dies ist die nächste Bestätigung der bereits von der Sprache vorgegebenen Einsicht, daß Sinn als geistige Einheit und Ich zusammengeht mit dem Sinn des Wortes. Sie zu bekräftigen wird eine weitere Überlegung geeignet sein, die näher nach dem psychischen Vorgang fragt, durch den dieses „Erfüllen der Bedeutungen", dies Zurechtrücken im Hinblick auf die Sinneinheit erfolgt. Wir gebrauchten zeitliche Bestimmungen, nahmen von jener Einheit an, daß sie vorher da sei, bevor die bedeutungstragenden Ausdrücke sich einstellen. Darin liegt Mißverständliches. Erinnern wir uns noch einmal des einfachen

Beispieles; Herr ist „noch" zweideutig, erst die folgenden Ausdrücke Regenschirm, vergessen enthüllen den Zusammenhang und mit dem Sinn des Ganzen auch den von Herr. Aber zur Enthüllung dieses Sinnes hat doch das noch unbestimmte Wort Herr das seinige beigetragen; fiele es vollständig aus, nehme ich etwa an, ich hätte es akustisch gar nicht verstanden, so würde ja, wie man sagen kann, der wichtigste Satzteil, das Subjekt fehlen. Nun — so sei unsre Annahme — hat es nicht gefehlt, es war aber unbestimmt, es konnte mancherlei bedeuten, es war zweideutig, mehrdeutig, jedoch nicht schlechthin undeutlich, denn es bestand nur eine begrenzte Anzahl von Möglichkeiten. Wir sehen also, kraft dieser relativen Bestimmtheit trotz der — eingeschränkten — Unbestimmtheit half das Wort dasjenige Gebilde in dem verstehenden Hörer aufbauen, das dem Ganzen, auch dem Worte Herr seinen Sinn gibt. Wir sehen hier, in welcher Weise der mögliche Bedeutungsumfang eines Wortes eine klar angebbare Funktion entfaltet, auch sofern das Wort noch nicht innerhalb des Ganzen als „Wendung" festgelegt ist. Die eben geschilderten Vorgänge vollziehen sich sicher in der Zeit, sie brauchen Zeit, sonst wären es keine Vorgänge, keine Erlebnisse, und doch würde keine noch so feine Selbstbeobachtung und Messung der Zeit etwa angeben, wann Herr nun rückläufig aus dem Sinn des Ganzen seine Bedeutung eingeschränkt und genau bestimmt hätte. Nicht wegen der Schnelligkeit; man denke sich statt des einfachen Sachverhaltes unsres Beispiels einen schwierigen wissenschaftlichen Zusammenhang; die Verlangsamung des Ablaufes ließe sich leicht so steigern, daß eine Messung und zeitliche Bestimmung aus diesem Grunde sehr wohl möglich wäre. Der Sachverhalt, der in diesen zeitlichen Vorgängen zum Ausdruck kommt, entzieht sich aber grundsätzlich dieser zeitlichen Fixierung, eben wegen der Wirksamkeit desjenigen Faktors, mit dem wir uns bisher beschäftigt haben, wegen des Sinnes. Der Sinn des Satzes, von dem wir mit gewissen Rechte sagen durften, und zur Erläuterung des Sachverhaltes sagen mußten, daß er vor dem Sprechen und ebenso vor dem Verstehen da sein muß, er hört nicht auf, er begleitet nicht wie etwas gesondertes das volle Verstehen, sondern er ist zugleich in den verstandenen Ausdrücken da, die er sich bildet und die ihn rückläufig wieder modifizieren. Zeitlich betrachtet ist etwa die Funktion des „Herr" in unserem Beispiel ein Hin- und Her von Bestimmen- und Bestimmt-Werden, in Wirklichkeit ist aber das Hin- und Her gleichgültig, unwichtig gegenüber der Hauptsache,

daß ein Ganzes, ein Sinn gegenwärtig ist und in sich sich gliedert nach der Gesetzlichkeit, die mit ihm von vornherein gemeint war. Dieses Ineinander von Ganzem und Teilbedeutungen, von Bestimmendem und Bestimmtem ist für das psychische Erleben charakteristisch; es ist das Wesen des Ich, zwischen seinen Gegenständen eine schlechthin gegenwärtige Einheit zu stiften. Dieser Sachverhalt der „Präsenz" als eines psychischen Grundprinzips wird bei der Analyse der „Bedeutung" gleich noch näher erläutert werden.

III.

Vorher ist aber noch eine zweite Betrachtung an unser Beispiel anzuknüpfen, die uns die psychische Realität jener übergreifenden, das Einzelne bestimmenden Sinneinheit noch weiter verständlich machen wird. Als oben von der Mehrdeutigkeit des Wortes „Herr" gesprochen wurde, ist geflissentlich von demjenigen Mittel der Sinngebung abgesehen worden, welches richtig und kräftig verwendet eine sofortige Verständigung und grade die richtige Wahl zwischen einer hohen und einer trivial konventionellen Bedeutung erzielen kann: der richtige Ton. In der Tat brauche ich mir „der Herr" bloß in dem Tone einer dienstbeflissenen Höflichkeit gesprochen zu denken, so wird die Einheit mit dem vergessenen Schirm von vornherein hergestellt sein. Andrerseits könnte die religiöse Sinngebung sofort durch den Tonfall sichergestellt werden. Man ist im allgemeinen so sehr gewohnt, „geschrieben" zu denken, daß man in der sprachphilosophischen Diskussion dieser unmittelbaren deutlichsten Sinngebung durch den elementaren „Ausdruck" im eigentlichen Wortverstande, dem sich zur Sprachmelodie gestaltenden „Aushauch" nicht immer die gebührende Wichtigkeit zugestanden hat. Man läßt bestenfalls die Sprachmelodie zur Folge „bedeutender Worte" hinzukommen und als ein Accidens gelten, man glaubt andrerseits bereits die verschiedenen Sprachmelodien in ihren verwickeltsten Erscheinungen der dichterischen Rede zum zwingenden Kriterium bestimmter philologischer Entscheidungen machen zu können; aber die Sprachmelodie, der „Accent", die „Pros-odia" in ihrer durch die Etymologie und Geschichte dieses Wortes gleichmäßig nahegelegten allgemeinen Bedeutung als „dazu gesungen", als ein Grundphänomen der Sprache auf dem Grunde bedeutungstheoretischer Erwägungen ist erst noch genauer zu begründen. Gestellt ist dieses eigentliche psychophysische Kernproblem der Sprache bereits mit musterhafter Klarheit von

W. v. Humboldt Üb. d. vergl. Sprachstud. Akad. Ausg. IV, 4: „Es vereinigen sich also im Menschen zwei Gebiete, welche der Teilung bis auf eine übersehbare Zahl fester Elemente, der Verbindung dieser aber bis ins Unendliche fähig sind, und in welchen jeder Teil seine eigentümliche Natur immer zugleich als Verhältnis zu den zu ihm gehörenden darstellt. Der Mensch besitzt die Kraft, diese Gebiete zu teilen, geistig durch Reflexion, körperlich durch Artikulation, und ihre Teile wieder zu verbinden, geistig durch die Synthesis des Verstandes, körperlich durch den Accent, welcher die Silben zum Worte, und die Worte zur Rede vereint. Wie daher sein Bewußtsein mächtig genug geworden ist, um sich diese beiden Gebiete mit der Kraft durchdringen zu lassen, welche dieselbe Durchdringung im Hörenden bewirkt[1]), so ist er auch im Besitze des Ganzen beider Gebiete. Ihre wechselseitige Durchdringung kann nur durch eine und dieselbe Kraft geschehen, und diese nur vom Verstande ausgehen. Auch läßt sich die Artikulation der Töne, der ungeheure Unterschied zwischen der Stummheit des Tieres und der menschlichen Rede nicht physisch erklären. Nur die Stärke des Selbstbewußtseins nötigt der körperlichen Natur die scharfe Teilung und feste Begrenzung der Laute ab, die wir Artikulation nennen." An diesen nach so vielen Seiten wichtigen Sachverhalten, die Humboldt hier vor uns aufrollt, interessiert uns zunächst die klar gesehene Herleitung der Artikulation, d. h. der Gestaltung des ganzen Satzes und seiner einzelnen Worte aus den „schöpferischen" Akten des Selbstbewußtseins, in unsrer bisher entwickelten Terminologie: aus dem Sinn gebenden Ich. Humboldt hat in derselben Abhandlung später das Mißverständnis, das an dieser Stelle möglich ist, deutlich abgewehrt; er will nicht von der Entstehung der Sprache reden, nicht von den sich strengeren wissenschaftlichen Ansprüchen durchaus entziehenden Geschehnissen, die in einer bestimmten Sprache zur Schöpfung eines bestimmten Bestandes an bedeutenden Wurzeln und Formen führte, sondern getreu seiner ohne Schwanken durchgeführten These von der energiehaften Natur der Sprache steuert er schon hier sicher auf das Ziel los, die Kräfte, Prinzipien und Gesetze zu finden, in denen sich dieser Schöpfungsakt der Sprache in ewiger Wiederholung darstellt als das Leben der

---

[1]) Humboldt hatte hier zuerst hinzugesetzt: „Da kein Sprechen, ohne ein Verstehen, gedacht werden kann", es aber als selbstverständlich aus stilistischen Gründen gestrichen.

Sprache im gestaltenden, schöpferischen Erleben der Sprechenden, der Sprachgemeinschaft. Wir wollen mit dieser Erkenntnis Ernst machen und sie mit einer anderen, oft ausgesprochenen, schwer durchgeführten verbinden: wir wollen grundsätzlich vom Satze als derjenigen Einheit ausgehen, die überhaupt erst Sprache, d. h. sinnhaftes, in seiner Bedeutung bestimmtes Meinen heißen kann. Nach beiden Grundsätzen fließt also aus der sich in der Rede gestaltenden Ganzheit eines nach Rhythmus und Melodie sich gliedernden Sinnes unaufhörlich Wirkung ein auf die einzelnen Träger der Bedeutungen, die sog. einzelnen Worte. Und zwar eine doppelte Wirkung: einmal erhalten die Worte durch den „Ton" ihre eigentliche Lautgestalt, andrerseits damit zugleich ihre Bedeutungsbestimmtheit, mag diese durch den einfachen Zusammenhang des in sich Bedeutenden auch sonst auffindbar sein, m. a. W. auch der völlig tonlos und „ausdrucks"los, mit dem Minimum von Akzentuiertheit gesprochene Satz durch die einzelnen, sich gegenseitig in ihrem Funktionsbereich einschränkenden und bestimmenden Worte muß schließlich verstehbar sein; zu seinem unmittelbaren Verständnis in lebendiger Rede gehört die Sprachmelodie in ihrer ganzen Wirkung. Ironie, Frage, Zweifel, lebhafter Wunsch — alles das sind nur die gröbsten, sinnfälligsten Beispiele; schon an dem trivialen Beispiele des mehrdeutigen „Herr" ist ja klar geworden, eine wieviel feinere Bedeutungsbestimmtheit durch den Ton von vornherein erzielt werden kann. Die andere Wirkung, die von diesem übergreifenden Sinnausdruck ausgehen muß, sehen wir in der historischen Grammatik: Lautwandel und sprachliche Veränderung der Lautgestalt des Wortes schlechthin in steter Abhängigkeit von dem Sinn der Rede können nur begriffen werden, wenn man den „Sinn" in dem Satzausdruck als ein psychophysisches Gebilde beschlossen und sich auswirkend vorstellt. Sonst klafft ein Riß zwischen dem Sinn und der physischen, nach Regeln einer physiologischen Phonetik sich gesetzmäßig verändernden Lautform der Worte, Silben und Laute. Die Verabsolutierung von Sinn und Laut, von Seele und Leib der Sprache kann nur eine Überwindung erfahren, wenn die Parallelität des Physischen und Psychischen streng durchgeführt wird und als wesensmäßig mit der Sprache gegebene unaufhebbare Relation erkannt wird, wenn dem gemeinten Sinn als einer Ganzheit und Einheit der artikulierende, gliedernde, gestaltende „Aushauch" (Humboldt) als sein notwendiges physisches Korrelat gegeben wird, das ihn erst befähigt, auf Lautliches einzuwirken; Verschiebung des Accentes

als Ursache lautlicher Veränderung ist ein Glied einer Kette komplizierter Phänomene.

Doch diesem Zusammenhang zwischen den durch die Phonetik — die allgemeine und die einzelsprachliche — bestimmten Gesetzmäßigkeiten und den nach diesen Gesetzen sich aus anderen Gründen an einem bestimmten Punkte der Geschichte vollziehenden faktischen Veränderungen soll hier nicht nachgegangen werden. Hier kommt es auf die Beschreibung bestimmter psychologischer Phänomene an, auf deren Sonderung und nur dadurch mögliche systematische Verknüpfung. Da muß hier an dieser Stelle wenigstens ein kurzer Blick auf dasjenige psychologische Gebilde geworfen werden, unter dessen Bereich die „Sprachmelodie" fällt. Das ist die Gestalt[1]. Darunter ist hier ein Gebilde verstanden, das notwendig wahrnehmbar und verstehbar zugleich ist; das drastischste, freilich schon sehr komplizierte Beispiel dafür, was mit dem „Verstehen" des Wahrnehmbaren gemeint ist, ist das Vexierbild; man sieht alle Elemente — die gehören zu jeder Gestalt —, aber man vollzieht nicht den Zusammenschluß zur Einheit, man produziert die Gestalt nicht, bis man plötzlich sie verstanden hat. Das ist etwas ganz anderes als etwa das Verstehen dessen, was mit einer Gestalt gemeint ist; diese beiden Arten psychischer Phänomene zunächst streng zu sondern, wird sich grade im Hinblick auf die sprachlichen Vorgänge empfehlen, weil dort ein besonders zu charakterisierender Zusammenhang zwischen dem gestaltmäßigen und sinnmäßigen Verstehen obwaltet. Drum sei noch ein anderes Beispiel des Gestaltverstehens angeführt, das nicht Raumgestalt wie das Vexierbild, sondern Zeitgestalt wie die Sprache ist. Das sinnlose Hintereinander der Schienenstöße im fahrenden Eisenbahnzug kann in allen möglichen Rhythmen verstanden werden, in diesem oder jenem Takt. Eine solche Eigentätigkeit des Ich heiße Produktion — so ist dieser Ausdruck hier durchgehends gebraucht. Sie beruht auf der Einheitsbeziehung eines wahrnehmungsmäßigen Mannigfaltigen; wenn ich immer drei oder zweimal zwei oder noch andere Gruppen zur Einheit eines Taktes zusammenfasse, dann verstehe ich den Rhythmus, indem ich die Aufeinanderfolge gliedere; dazu gehört wieder jener Begriff der Vergegenwärtigung eines verlaufenden, in der Zeit sich abspielenden Etwas, die Anfang und Ende verknüpfend erst ein Ver-

[1]) Neueste Darstellung von Wertheimer, Psychol. Forschg. IV, 301 ff. Für das Grundsätzliche vgl. durchgehends Hönigswalds Grundlagen der Denkpsychologie². Leipzig, B. G. Teubner, 1925.

laufendes erlebbar macht, jener Grundbegriff der Psychologie, der mit „Präsenz" bezeichnet worden ist. Das Beispiel des Eisenbahnzuges lenkt zugleich die Aufmerksamkeit auf einen Punkt, an dem zunächst ein Einwand gegen den ganzen Begriff des Gestaltverstehens möglich scheint. Der Eisenbahnzug „meint" keinen bestimmten Rhythmus; und auch sonst wird oft eine objektive Instanz zur Wahl dieses oder jenes Rhythmisierens nicht faßbar sein. Trotzdem wird ein Rhythmus hineingelegt, der zunächst nicht irgendwie als der richtige Rhythmus vor andern möglichen Rhythmen herausgehoben werden kann. Diese Überlegung lehrt die Freiheit der Eigentätigkeit erfassen, die für jedes Verstehen erste Voraussetzung ist, gleichviel welche anderen Momente noch hinzukommen. (Zu dem „richtigen" Verstehen vgl. jetzt Wertheimers ob. zit. Abhdlg.)

Um gleich zu unserer Sprachmelodie überzugehen, so wird sie als Gestalt einmal bestimmt durch die Gliederung der irgendwie durch Stärke oder Erhöhung ausgezeichneten Stellen, also den Rhythmus im einfachsten Verstande; zweitens durch die Gliederung der Stärke und Schwäche in ihrer eigenen Dimension, drittens durch die Gliederung nach Höhe und Tiefe des Tones; auch in diesen beiden letzten Fällen ist es wie beim ersten, rein rhythmischen Auffassen des Gegebenen für das „Verstehen" dieser Seiten der sprachmelodischen Gestalt notwendig, daß hoher und tiefer Ton, lauter und leiser als Veränderung aufgefaßt, also innerhalb einer Dimension angeordnet gedacht werden, d. h. es muß die Verschiedenheit der Endpunkte und der Stufen der Skala in einem Bewußtsein vereinigt und gegenwärtig, gleichzeitig gedacht werden, sonst wäre auch kein einzelner Ton nach Höhe und Stärke bestimmt und als solcher irgendwie ausdrucksfähig. Freilich durchdringen sich hier bei der Sprachmelodie alle drei Momente der Abfolge, der Höhe und Stärke in einer ungemein schwierigen Weise und nötigen zu einer Erweiterung des Begriffes des Rhythmischen. Die Sprachwissenschaft ist in ihrem guten Rechte, wenn sie im allgemeinen es vorzieht, Einzelerscheinungen herauszuheben und gesondert zu untersuchen, und ein vorzeitiges Hineintragen melischer oder gar modern musikalischer Gesichtspunkte hat noch selten einen Fortschritt metrischer Forschung bezeichnet; freilich gelangt die Sprachwissenschaft selber dabei leicht an Punkte, wo die Trennung des musikalischen und expiratorischen Accentes sich nicht mehr durchführen läßt oder wo über ein so wichtiges Gebilde wie die Sprachmelodie im Sinne Sievers' die wissenschaftliche Erörterung merk-

würdig zwiespältig bleibt. Eine systematische Untersuchung darf sich bei ihrem Bestreben, grundsätzlich nichts zu vereinfachen[1], sondern die volle Verwicklung der Tatsachen zu erörtern, auf derartige Erfahrungen der Einzelforschung berufen.

IV.

Die Einsicht in die verwickelte Struktur der Gebilde, mit denen wir es hier zu tun haben, wird dadurch erschwert, daß durch den Ausdruck „Sprachmelodie" zwei Gebiete aufeinander bezogen werden, deren jedes uns nur in bereits sehr großer Differenzierung und gegenseitiger Abhebung gegeben ist: das Musikalische und Sprachliche. Jeder fühlt dunkel, daß zunächst vage Analoga aufzutreten drohen, wenn von Sprachmelodie und dem unmittelbar „sprechenden Ausdruck" des Musikalischen die Rede ist. Es ist notwendig, beide Gebiete reinlich und kritisch von einander abzuheben, auf dem Grunde des gemeinsamen psychophysischen Urphänomens, des „Typus", dessen verschiedene, in ihrem Ziel weit von einander abweichende Ausprägungen uns in der entwickelten Musik und der Sprache nunmehr scheinbar ohne gegenseitige Beziehung zunächst allein faßbar vorliegen. Die Anfänge griechischer Musik, ihre unmittelbare Beziehung zu Rhythmik, Melik und Metrik zeigen diese Entfaltung der beiden Richtungen, so wenig von Zusammenfallen des Sprachlichen und Musikalischen — trotz des musikalischen Accentes usw. — geredet werden kann, jedenfalls in einer sehr viel geringeren Entfernung als heute; es sei dies nur erwähnt, um zu zeigen, wie grundsätzlich gestellte Fragen in diesen Dingen überall mit Problemen zusammengehen, die methodischer Einzelforschung aus ihrer eigenen Arbeit heraus sich aufgedrängt haben. Als entscheidenden Unterschied einer „musikalischen" Melodie und einer Sprachmelodie („Modulation", „Lautung") ergibt sich nunmehr die feste Ordnung der Tonstufen und Rhythmen in der Musik gegenüber der freien, jedenfalls in dieser Bestimmtheit nicht ins Bewußtsein eingehenden, mehr gleitenden Sprachmelodie, bei der charakteristischer Weise von relativer Erhöhung und Senkung gesprochen wird, nicht aber von bestimmten Intervallen; wo diese durch mechanische Beobachtung phonographisch festgestellt sind, sind sie zufällig. Auch ein strenges Festhalten des Rhythmus ist

[1]) cf. Krügers Bemerkungen über die hier überall auftretenden Komplexqualitäten. II. intern. Congr. f. exp. Psychol. Würzb. 1909, S. 3.

nicht einmal bei gebundener Rede nötig, geschweige denn bei gewöhnlicher Sprache; das Ausgedrückte, der Sinn waltet hier als höhere Instanz. Gemeinsam ist beiden Gebieten die Behandlung des Dynamischen; auch in der Musik spielt das Stärker und Schwächer nur in relativem Maße eine Rolle. Entscheidend ist für die Sprache die bestimmte Klangfarbe, neben den „unmusikalischen“ Geräuschen der Konsonanten; bezeichnenderweise rechnet man aber die Vokalisation, das heißt die durch verschiedene Stellung von Stimmbändern und Mundhöhle willkürlich zu regelnde, die Klangfarbe bestimmende Auswahl der zum Klang sich übereinanderlagernden Obertöne weder in der Sprache zur eigentlichen Sprachmelodie noch in der Musik; die Klangfarbe steht auch hier unmittelbar im Dienste des Ausdrucks; je mehr die Musik Ausdrucksmusik wird, desto wichtiger wird das Mittel der „Instrumentation“, die etwa der Vokalisation entspricht und auf den gleichen akustischen Vorgängen beruht. Zur Musik gehört demnach vor allem wesensmässig das Reich der in einer eigenen Gesetzlichkeit sich ordnenden, nach festen Intervallen und festen rhythmischen Gebilden gegliederten Töne. Mit dieser eigentümlichen Gegenständlichkeit steht und fällt der Begriff der Musik, an ihr und durch sie allein kann sich musikalischer Ausdruck bewähren, in ihm allein in der schöpferischen Verknüpfung der harmonischen, melodischen und rhythmischen, in der Natur der Sache nach den Regeln der musikalischen „Logik“ vorgegebenen Möglichkeiten kann sich musikalische Phantasie betätigen. Daß diese Möglichkeiten sich ausbreiten, verändern, umbilden, in vorwärts- und gelegentlich zurückschreitender Entwicklung, und demnach durch keine Theorie vorausbestimmt werden können, ändert nichts an der Tatsache, daß nur nach einer in ihrem eigenen Wesen liegenden, dieses konstituierenden Gesetzlichkeit jede Musik in jenem einfachsten Sinne als Gestaltung verstanden werden kann, vielleicht erst von der kommenden Generation, wenn die mit dem Schöpfer lebende ihm noch nicht folgen kann. „Verstanden“ ist hier zunächst rein im Gestaltmäßigen gemeint, als die oben geschilderte Produktionsmöglichkeit der musikalischen Gebilde, durch die überhaupt eine Folge von Tönen als Melodie, als einheitlicher Rhythmus aufgefaßt wird — eine Fähigkeit, die bei den einzelnen Individuen und bei diesen wieder von Fall zu Fall ganz verschieden ist. Musikalisch ist, wer nach dieser musikalischen Logik produzieren kann; dazu braucht er weder Komponist noch über-

haupt Theoretiker oder Musiker von Fach zu sein. Der Ausdruck jenes primären vormusikalischen und vorsprachlichen „Sinnes", jenes Urtypus ist demnach gebunden an diese sachliche Gesetzlichkeit des Musikalischen; deren System kann allein die Coordinaten abgeben, an denen das „Meinen" des schöpferischen Musikers sich entfalten und verwirklichen kann; umgekehrt ist die bloße Regelmäßigkeit in keinem Kunstgebiete so sichtlich leer und sinnlos wie in der Musik, wie ja der nachrechnende Verstand in der Musik so leicht alles und doch wieder nichts begreifen kann, weil das „schöpferische Meinen", das „Etwas zu sagen haben" bei aller Unfaßbarkeit durch andere Mittel — Worterklärung — so deutlich als Zweck der ganzen Kunstübung zu Tage tritt. Der Versuch, diesen Ausdruck mit Vernachlässigung oder Umgehung der spezifisch musikalischen formalen Gesetzlichkeit zu erzwingen, aller musikalische Impressionismus, zeigt sich früher oder später als unwirksam und verfehlt den Zweck des Ausdrucks und Eindrucks, auf den er gerade angelegt ist. Es zeigt sich an ihm ein streng analoges Gesetz, das an einfachen musikalischen Gebilden sichtbar ist und einen auch für unsere späteren Betrachtungen wichtigen logischen Sachverhalt bezeichnet. Wie die eigentliche Wirkung einer Synkope verloren geht, wenn durch ein Übermaß ihrer Anwendung der entgegenstehende, sie logisch ermöglichende gute Takt nicht mehr im Bewußtsein bleibt und nicht mitverstanden wird, wie die eigentümliche Ausdrucksmöglichkeit des getriebenen Leittones, des „zu scharf genommenen" modulatorisch oder melodisch bedeutsamen Intervalls völlig verloren geht, sobald der Tonschritt als falsch empfunden, das heißt im Hinblick auf das Intervall, das er eigentlich bedeuten soll, nicht mehr verstanden wird[1]), so entfaltet sich jeder „Ausdruck" inneren Sinnes nur im Zusammenhang eines in sich geordneten Systems einer Gegenständlichkeit, hier also der Töne; was entspricht dem nun in der Sprache?

V.

Denn dies war ja die stete Absicht dieses freilich flüchtigen Ausblicks auf die Musik, die Parallele mit der Sprache nicht in vager Analogie, sondern in deutlicher Gegenüberstellung der entsprechenden Sachverhalte zum Verständnis sprachlichen Ausdruck, sprachlichen Sinnes zu verwerten. Wir müssen uns also fragen

[1]) Vgl. O. Abraham, Tonmetrische Messungen an einem deutschen Volksliede. Psych. Forschg. IV 1.

welches die Gesetzlichkeit, die gegliederte Gegenständlichkeit ist, in der sich der Ausdruckswille des Sinn habenden, Sinn gebenden Ichs im Sprechen sich selbst und anderen verständlich macht. Hier springt nun der fundamentale Unterschied in die Augen: die Sprachmelodie kann der spezifisch musikalischen Gesetzlichkeit entraten, weil sie durch die unlösliche Verbindung von „Reflexion und Artikulation" — s. o. Humboldt! — in eine ganz neue Gegenstandsbestimmtheit hinübertritt, weil sie das für die Musik relativ nebensächliche Moment der Klangfarbe und neue Ausdrucksmittel (Geräusche) in ein neues System der Sprachlaute fortentwickelt hat. Dieses Gebiet der in sich geordneten Sprachlaute ist charakteristisch durch die unauflösliche Verkoppelung mit Bedeutung. Sprachmelodie ist nur möglich im Hinblick auf den durch sie dargestellten Bedeutungszusammenhang. Nur als Ausdruck eines solchen geht die Sprachmelodie in das Denken und Wissen des Sprechenden ein, nur als solche wird sie bemerkt; ja diese Bedeutungsbezogenheit ist so wichtig für die Sprachmelodie, daß lange Zeit diese quasi musikalische Seite des Sprechens auch von der Sprachwissenschaft verkannt werden konnte; erst in neuester Zeit ist diese Seite gewissermaßen entdeckt, und wie das zu geschehen pflegt, zunächst als Reaktion gegen die lange Verkennung überschätzt und gelegentlich ohne den unlöslichen Bezug auf den Bedeutungszusammenhang, dessen Ausdruck sie stets ist, verselbständigt worden. Dies bedarf mannigfaltiger Erläuterung.

Zunächst muß an das angeknüpft werden, was oben bereits über den Begriff „Bedeutung" im Zusammenhang mit dem Begriff „Sinn" beigebracht wurde. Wir sahen, daß jeder einheitliche Sinn notwendig sich als Gliederung darstellt, als eine zusammengesetzte und auflösbare Mehrheit von einzelnen Bedeutungen, d. h. von an die einzelnen Worte geknüpften Sinngehalten. Der eigenartige Sprachgebrauch, von dem Sinn als einem Produzieren des Ich ebensowohl zu reden wie von dem in einem einzelnen Worte gegebenen, mit diesem verknüpften Sinn, lenkte unsere Aufmerksamkeit auf die psychologische Tatsache, daß nur aus einem größeren Zusammenhange ein einzelnes Wort seinen Sinn erhalten kann, einzelne Worte aber nötig sind, um einem „Sinn" zu seinem Ausdruck zu verhelfen, kurz um Sinn auszudrücken. Die erste Voraussetzung der Verständigung über einen gemeinten Sinn war die, daß der andere dieselbe Einheit setzen kann; dazu gehört bei ihm die Fähigkeit, des „Sinngebens", d. h. ich muß sein Ich als dem meinen gleich

annehmen können, andererseits muß auch das Gemeinte sinnvoll, d. h. aus einer wirklichen Sinneinheit bei mir entsprungen sein. Daß dieses beides ein und dieselbe Voraussetzung ist, daß Einheit der Iche und Einheit des Gegenstandes schlechterdings nicht getrennt werden können, zu dieser wesentlichen philosophischen Einsicht fühlen wir uns durch unsere Sprache, durch die Analyse der einheitlichen Bedeutung des Wortes „Sinn“ geführt. Nun ist aber durch eine ausdrückliche Reflexion auf die Teilbestände, in die sich notwendig Sinn gliedert, eine neue Voraussetzung nahe gelegt: diese einzelnen „Bedeutungen“, die an einzelne Worte und deren mögliche Abwandlungen, Stellungsgesetze usw. geknüpft sind, kurz das eigentümliche „Zeichensystem“ einer Sprache muß bekannt sein, wenn Verständigung erfolgen soll. Man kann sich Fälle denken, in denen man sich bei gemeinschaftlichem Meinen nicht verständigt, weil keine Gemeinschaft der sprachlichen Mittel besteht. So taucht also das Problem der Mehrheit von Sprachen auf, das schon in der tiefsinnigen Erzählung vom Turmbau zu Babel gestellt ist. Wenn wir grade der Sphäre der verschiedenen Sprachen, also der bestimmten *einzelnen* Sprache den Begriff der Bedeutung vorbehalten wollen, so können wir uns wieder auf den deutschen Sprachgebrauch berufen, denn bedeuten hieß ja ursprünglich dem Volke (diot) klar machen, verdeutschen; es hat also das Wort Bedeutung von Haus aus einen Bezug auf die bestimmte einzelne Sprache. Damit entfernen wir uns bereits weit von dem allgemeinen Typus eines sich in Klängen, Tönen, überhaupt in Akustischem ausdrückenden Sinnes, der als eine für Musik und Sprache gleichmäßig anzusetzende logische Voraussetzung gefordert wurde. Wir wollen aber von der Bedeutung in der Sprache eines Volkes wieder einen Schritt zurückgehen, zu dem Stück gemeinsamen Weges beider Ausdrucksmittel, der Sprache und der Musik; zur logischen Annahme eines solchen Bereiches werden wir ja durch das von der sprachlichen Einzelforschung gestellte Problem der Sprachmelodie nicht minder berechtigt wie von der sprachphilosophischen Theorie, die zwischen Sprachlichem und Ästhetischem wesentliche, der Klärung fähige Beziehungen aufgewiesen hat.

Die Sprachmelodie ist nun nicht nur dadurch zu charakterisieren, daß sie mit einer zusammenhängenden Reihe von Bedeutungen unlöslich verbunden ist, sondern auch durch diejenige akustische Gesetzlichkeit, die als deutliches Gegenstück zu der musikalischen die Voraussetzung schafft für die Möglichkeit, Akustisches

als Zeichen für Bedeutetes zu verwenden. Es ist dies die lautliche Gliederung nach phonetischen Regeln. Auch hier ist also wie in der Musik ein Reich von Lauten, eine in der Natur der Sache — der menschlichen Stimmwerkzeuge, der notwendigen Unterscheidbarkeit der Laute bei Vermeidung entbehrlicher, das Erlernen und Gebrauchen allzu sehr erschwerender Mannigfaltigkeit — begründete Ordnung anzusetzen. Mag diese Ordnung gesprochener Laute auch viel reicher gegliedert sein als die vereinfachende Schrift zunächst verrät, mag eine allgemeine Phonetik auch praktisch nicht möglich sein, die Möglichkeit einer phonetischen Umschrift, die Verstehbarkeit fremder Laute überhaupt weist auf einen sich historisch verändernden, sich ausbreitenden, gelegentlich sich verengernden Bestand von möglichen Sprachlauten hin. Je sicherer man die Variabilität in naturgegebenen Grenzen einzuschließen vermag, desto näher liegt die Annahme, auch in dem bunten Spiel lautlicher Veränderungen feste Gesetze suchen zu dürfen, die auf dieselbe Naturgegebenheit zurückzuführen sind wie die Bestimmtheit aller lautlichen Möglichkeiten überhaupt. Diese Gesetze dürften vielleicht eher mit Gesetzen der Harmonielehre verglichen werden können, als grade mit Naturgesetzen schlechthin — ein Vergleich, dem hier nicht näher nachgegangen werden soll; vielleicht wäre grade das, was gegen ihn zu sprechen scheint, daß normative Gesetze mit solchen einfachen Geschehens verglichen werden, geeignet, um die eigentümlich bedingte Geltungsweise der sog. Lautgesetze verständlich zu machen. Doch sei dem wie es wolle, die eigentümliche Schwierigkeit der Lautgesetzlichkeit liegt darin, daß ihre Wirkung in unlöslicher Abhängigkeit von dem Sinn und Bedeutungscharakter des Wortes steht, daß eben hier zwei Sphären beständig aufeinander bezogen sind und durcheinanderlaufen müssen, auf deren Zusammenwirken alles Sprechen letzten Endes beruht, und deren Zusammenwirken nirgends greifbarer ist, als in der Sprachmelodie, die wir nunmehr genau bestimmen können. Wir verstehen darunter nach dem Gesagten dasjenige rhythmisch-melodische Gebilde, das sich aus Sprachlauten aufbaut und bereits auf die Gliederung in bedeutungsvolle Worte angelegt ist; aus einem einheitlichen Sinn gestaltet, trägt die Sprachmelodie entscheidend zur genaueren Bestimmtheit der Bedeutungen bei, sie ist also der sinnliche Ausdruck, die Repräsentation des Gesamtsinnes als Einheit.

Diese vielleicht etwas umständlich anmutende Fassung[1]) will zwei Seiten an unserem Gebilde der Sprachmelodie betonen, sie will erstens die logische (nicht zeitliche) Priorität des Ganzen vor dem Teil, des Sinnes vor dem Worte aus dem Gestaltscharakter herleiten; was oben allgemein an dem psychologischen Begriff der Gestalt gezeigt wurde, daß bei ihr immer eine produzierende Antizipation anzusetzen ist, das ist in der Sprachmelodie in vorbildlicher typischer Deutlichkeit anzutreffen; sie ist Sinnganzheit und Gestaltseinheit in einem; aus „Wörtern" ist kein Sinn aufzubauen, und sind es Worte, so waren sie bereits aus einem übergreifenden Sinn bestimmt; aber ebenso ist zu betonen, daß die Sinnganzheit einer Sprachmelodie von vornherein auf Entfaltung im Worte angelegt gedacht werden muß. Zur Erläuterung und gleichzeitig zur Weiterführung helfe uns wieder eine Stelle W. v. Humboldts, zu deren Fassung nur an das eine erinnert sei, daß Humboldt zwar von Entstehung der Sprache spricht, aber niemals die tatsächliche historische Entstehung meint, sondern nur das grundsätzliche Verhältnis der einzelnen Faktoren, die in der Sprache zusammenwirken, Üb. d. Versch. d. menschl. Sprachbaus Akad. Ausg. VII 1 72: „Die Rede läuft zwar in ungetrennter Stätigkeit fort, und der Sprechende, ehe auf die Sprache gerichtete Reflexion hinzu tritt, hat darin nur das Ganze des zu bezeichnenden Gedanken im Auge. Man kann sich unmöglich die Entstehung der Sprache als von der Bezeichnung der Gegenstände durch Wörter beginnend und von da zur Zusammenfügung übergehend denken. In der Wirklichkeit wird die Rede nicht aus ihr vorangegangenen Wörtern zusammengesetzt, sondern die Wörter gehen umgekehrt aus dem Ganzen der Rede hervor. Sie werden aber auch schon ohne eigentliche Reflexion und selbst in dem rohesten und ungebildetsten Sprechen empfunden, da die Wortbildung ein wesentliches Bedürfnis des Sprechens ist. Der Umfang des Worts ist die Gränze, bis zu welcher die Sprache selbstthätig bildend ist."

Nehmen wir beide Stellen Humboldts, die in dieser Arbeit zitiert wurden, zusammen, erinnern wir uns also an die stete Parallele von Reflexion und Artikulation als Wirkung einer geistigen Kraft so dürfen wir Humboldt zur Bestätigung unserer Behauptung anführen: Wortbildung und Repräsentation des Sinnes durch die

[1]) Sprachliche Dinge sind nun einmal kompliziert; man vgl. z. B. die Definition des Satzes bei Ottmar Dittrich, Die Probleme d. Sprachpsychol u. ihre gegenwärt. Lösungsmöglichkeit. Leipzig 1913, S. 20.

sprachmelodische Gestalt ist streng genommen dasselbe: alles Gestaltete ist auf Wahrnehmbares aufgebaut, zugleich aber „produziert“, d. h. es ist Einheit durch etwas schlechterdings Nicht-wahrnehmbares, durch ein Meinen, Denken, Gliedern und Zusammenfassen, das schlechterdings aus dem bloßen Wahrnehmen nicht erklärlich ist, man müßte denn unter Wahrnehmen gleich diesen Einheitsbezug auf das Gegenständliche, der in jeder Wahrnehmung angetroffen werden kann (wahr-nehmen), von vornherein mitmeinen. Dieser Sachverhalt des Gestalt-wahrnehmens oder Gestaltens ist in der Sprache dadurch so ungemein verwickelt und schwer rein zu fassen, weil diese produzierende Zusammenfassung und Sinngebung zugleich in einem anderen „Sinne“ wirksam ist: sie ist auf die etwas Bestimmtes bedeutenden Worte gegründet, und zwar werden die Worte dadurch bedeutend, daß sie als Gestalt bestimmt sind!

Das Merkwürdige dieses Sachverhaltes wird in seiner Wichtigkeit auch dadurch deutlich, daß die Psychologie in ihrem ganzen Bereiche immer wieder auf ähnliche Erkenntnisse geführt wird. In immer neuen Wendungen wird in der heutigen Psychologie der Gedanke der strengsten Korrelation von Geistigem und Leiblichem, Wahrnehmungsmäßigem, begründet. Freilich sucht die Psychologie nicht mehr den Übergang von Psychischem in Physisches und umgekehrt zu „erklären“; vielmehr weist sie durch eine scharfe Analyse der Begriffe, mit denen jede Psychologie arbeiten muß, nach, daß in ihren Gehalt notwendig die Beziehung auf die leiblich-geistige Natur des Menschen eingeht. Schon der Begriff des Ich mit der Bindung seiner Präsenz an das Hier im Raume und an das Jetzt im Kontinuum der natürlichen Zeit erfordert die Beziehung auf den Leib; alle die Begriffe der Gewöhnung, der Ausbildung, Einübung, des Vergessens, der Erinnerung, der Aufmerksamkeit, der Ermüdung, der „geistigen“ Krankheit und Gesundheit, sie alle erfordern ihrem Gehalte nach die Verbindung von Geistigem und Leiblichem, gleichviel ob die somatischen Veränderungen, die in diese Wechselwirkung hineingehören, sich als solche — als Gehirnveränderungen — nachweisen lassen[1]. Durch die Sprache wird nun diese psychophysische Korrelation noch von einer ganz anderen Seite her greifbar.

Wenn alles Denken immer wieder auf Worte führt, so ist es grade in seiner spezifischen Geistigkeit, d. h. als bestimmtes, ge-

[1]) Vgl. zu allem Hönigswald, Die Grundlagen der Denkpsychologie.

gliedertes Denken, das zur „Verständigung" geeignet ist — sonst wäre es keines — an jene physische Artikulation als an die Möglichkeit der Wortbildung unlöslich gebunden. Alles, was Jakob Grimm (Über den Ursprung der Sprache, Berlin 1852, S. 27; Auswahl von L. Speidel, Berlin 1911, 262) über den Anthropomorphismus der Vorstellung eines sprechenden Gottes sagt, gilt bereits für die eines nur denkenden Geistes; die in der Geschichte der Philosophie immer wiederkehrende Vorstellung eines Denkens, das einer reinen, einheitlichen, nicht in Einzelnes verlaufenden („dis-cursiven") Schau fähig wäre, diese sich zugleich setzende und wieder aufhebende Denkkraft ist an dem Problem der Sprache verankert. Die Idee eines solchen für uns unvorstellbaren[1]) Denkens wäre in unserer Sprache ein Sinn ohne jeden Bezug auf Gliederung in Bedeutungen.

Dies geht also das Prinzip des Sprechens überhaupt an. Das Sprechen als wirkliche Ausübung ist natürlich als Ergebnis der Einübung, Gewöhnung und aller der eben entwickelten grundsätzlich psychophysischen Faktoren grade ohne ein physisches, gestaltmäßiges Korrelat des Gesamtsinnes — eben die Sprachmelodie — gar nicht verständlich. Die Geschwindigkeit des Denkens und Sprechens, das Scheinproblem des Unbewußten, kann und muß auch durch experimentelle Prüfung der Bedeutungsfunktion des satzmelodischen Moments geklärt werden. Freilich spielen zum Teil so ausgesprochen sinnmäßige Bezüge hinein, daß das Experiment sehr schwierig ist und nur bei sorgsamster Selbstbeobachtung und kritischer Analyse der Tatbestände verwertbar sein dürfte. Wenn wir von einem „langweiligen Vortrag" eines an sich interessanten Inhalts sprechen, so springt die doppelte Funktion der Sprachmelodie sofort in die Augen; nur durch den rhythmischen Einklang mit den sinnmäßigen „Höhepunkten" des Gedankens, kurz als Ausdruck des „rhythmischen" zeitlichen Vorganges des Denkens selbst ist die Sprachmelodie eben Sprachmelodie. Daß das Stärkere, Höhere, Auffallende im rein Akustischen sofort das „Bedeutende" schließlich auch in dem schlichten, freilich von Fall zu Fall immer wieder neue psychologische Probleme stellenden Sinne des „Wichtigen" ist, darin liegt der große Einfluß der Melodie auf das Verstehen; sodaß man sagen könnte, daß auch die einfachste Sinngliederung — wie die allerhöchste — so gewiß auf Sprachmelodie und Rhythmus wie auf Wortbedeutungen angewiesen ist, wie umgekehrt Sprachmelodie auf Bedeutungen und Denken.

[1]) Kant, Kritik d. r. Vernunft, Ausg. 1787, S. 93.

VI.

Mit dieser Fassung des psychophysischen Problems sind wir auf das Gebiet zurückgekehrt, in dem genauere Rechenschaft verlangt werden kann. Es sollen alle Möglichkeiten einer Ablösung des Denkens von den an Ausdrücke gebundenen Bedeutungen ins Auge gefaßt und von den gewonnenen Festsetzungen aus erörtert werden; dies wird uns Schritt für Schritt in den letzten Gedankengang hineinführen, der mit unserer Aufgabe gegeben ist: den Begriff und die Definition reinlich gegen Sinn und Bedeutung abzugrenzen.

Von „wortlosem" Denken pflegt in mehrfachem Sinne gesprochen zu werden; es könnte einmal ein Denken noch nicht zu Worten gelangt sein, wobei entweder dies „Noch nicht" zufällig, der Sache nach aber wohl möglich wäre — etwa der bekannte Fall der ganz bestimmten Richtung des Geistes auf einen Gehalt, für den einem der passende Ausdruck zufällig nicht einfällt; oder ein allgemeineres, unklares, oder „tieferes" Fühlen: „Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott! Ich habe keinen Namen dafür! Gefühl ist alles; Name ist Schall und Rauch ..." Der wichtigste Fall wäre so zu fassen: das Denken hat — vielleicht zunächst mit Hilfe der Sprache — schließlich seine Gehalte so fest, so sicher gewonnen, daß sie ihm nun ohne das „primitive" Mittel der Sprache als Gehalte in ihrer Bestimmtheit faßbar bleiben. Oder anders gewendet: es trennt sich von der Bedeutung des Wortes der sachlich, in sich nach eigner Gesetzlichkeit bestimmte „Begriff". Nach der Anlage unserer Betrachtung wird auf diesen Fall das Hauptgewicht gelegt werden müssen, während die beiden anderen diesem in gewissen Sinne entgegengesetzten Möglichkeiten leicht aus dem bereits Entwickelten erledigt werden können.

Denn wir haben ja durch die ausführliche Erörterung des „Sinnes" alle die Wurzeln bloßlegen können, aus denen die Vorstellung eines „noch" oder überhaupt „wortlosen" Denkens entspringen kann. Um derartigen Einwänden, um überhaupt dem so viel mißhandelten Problem des „Unbewußten", „Überbewußten", nicht klar Gewußten gegenüber eine Stellung zu gewinnen, deshalb haben wir ja dem „noch nicht in Worten Meinen", dem im Sinne haben als einem realen psychischen Phänomen die größte Aufmerksamkeit gewidmet. Grade daß wir in der Melodie als Lautgestalt ein über die einzelnen Wortbedeutungen hinausreichendes, dadurch also dem Sinn als einer Ganzheit zunächst zugeordnetes Ausdrucksmittel nachgewiesen haben, wird es verständlich, daß das vorsprachliche Meinen so häufig

irgendwie greifbar, beinahe mitteilbar erscheint, als Lautgebärde par excellence. Es war aber immer wieder gezeigt worden, wie diese „Gestalt" in jedem Falle, im Jetzt ihrer Existenz bereits über sich hinausweist in irgend ein Zeichen- und Ausdruckssystem hinein, das seine eigne Gliederung mit der, die im Sinn notwendig angelegt ist, zugleich zur Entfaltung bringt. Die Gliederung des Sinnes, oder mit der früheren Psychologie zu reden: die Zerlegung der „Gesamtvorstellung" in ihre Teilbestände erfolgt nun in der sprachlichen Verständigung auf die geschilderte Weise zugleich durch den Aufbau des vorgegebenen Sinnes aus den in ihrer Bedeutungsfunktion bereits begrenzten und durch ihre gegenwärtige Fügung zu eben diesem Sinne sich eindeutig bestimmenden Bedeutungen der Worte. Faßt man Sinnzerlegung und Bedeutungsfügung als streng wechselseitig wirkenden einheitlichen Prozeß, so ist es ganz klar, wie etwa eine Lücke in der Bedeutungsreihe — das „nichteinfallende", aber in dem, was es bezeichnen soll, deutlich vorschwebende Wort — eben bestimmt durch die umgebenden Bedeutungen, sozusagen als ausgespartes Feld im Umriß klar sein und so das Ganze doch bestehen und verständlich sein kann. Grade das Drängen zum Ausfüllen der Lücke zeigt aber, wie sehr beide, Sinnganzheit und Bedeutungsreihe, aufeinander angewiesen sind, wie der Sinn zum Ausdruck strebt kraft seiner eignen Ordnung und Bestimmtheit, die nur so aktuell werden kann. In diesen Zusammenhang gehört auch der eigentümliche Fall, in dem ein einziges Wort scheinbar ohne Gliederung in Teilbedeutungen einen Satz, also einen Sinn darstellt. Obwohl man daraus schwerlich einen Einwand gegen die These der Worthaftigkeit des Denkens herleiten kann, so scheint die Möglichkeit eingliedriger Sätze, diese crux der Sprachphilosophie[1]), doch gegen das zu sprechen, was zum Beweis der Zusammengehörigkeit von Sinngliederung und Bedeutungsreihe ausgeführt wurde, und außerdem kann an den eingliedrigen Sätzen sehr gut die Wichtigkeit der Sprachmelodie weiter erwiesen werden. Von was für Sätzen ist hierbei die Rede? „Sätze" wie: „Ja", in allen durch die Schrift nicht zu bezeichnenden Tonabstufungen, So? So! Vielleicht! werden mit ansteigendem, fallendem, zweigipfligem Akzent gesprochen — so die Phonetik — und erhalten dadurch die rätselhafte Bestimmtheit, deren Grund schwer einzusehen ist. Es scheint in diesen Fällen in der Tat der „Melodie"

[1]) Vgl. darüber Ottmar Dittrich, Die Probleme der Sprachpsychologie, Leipzig 1915, S. 86 ff. und K. Bühler im Idg. Jahrb. VI (1920) S. 15.

eine unmittelbare, nicht durch Bedeutungsgliederung vermittelte Ausdrucksbestimmtheit innezuwohnen. In Wirklichkeit ist aber ein derartiges Wort die verkürzte, konzentrierte Sprachmelodie eines ganzen Satzes; genaueres Hören zeigt ganz deutlich, daß die Kurve der Betonung dieses So und Ja, das Steigen und Fallen viel komplizierter ist, als daß sie mit einem der üblichen Akzente oder deren einfacher Kombination erschöpfend bezeichnet wäre; man achte darauf, wie oft hinter einem drohend gesprochenen So? eine vollständigere Satzmelodie in der gleichen Form folgt: So? Du weigerst Dich? oder: Ja! Wer soll das wissen; oder Vielleicht! Möglich ist's. Wir erkennen hier deutlich verkleinerte Abbilder von Satzmelodien, ähnlich den verkürzten Themen der Musik; die Möglichkeit einer derartigen Verkleinerung ist bei allen Gestalten gegeben; sie sind nicht nur „transponierbar", sondern auch fähig, verkleinert und auch vergrößert zu werden. Die exakte Untersuchung der Betonung größerer Perioden würde diese Erscheinung nach der anderen Seite der Vergrößerung leicht verdeutlichen können; von der Sprachmelodie aus kann ja allein eine Theorie des Satzes aufgebaut werden — nur muß die Sprachmelodie in ihrem unmittelbaren Bezug zur gegliederten Bedeutungsreihe erkannt sein.

Dies ist nur für die Beurteilung der Frage nach der Selbständigkeit jener verkürzten Sprachmelodien der entscheidende Punkt. Nur weil die ausführliche, d. h. eine Reihe von Bedeutungen notwendig in sich begreifende Melodie als Ganzes dem Sprachbewußtsein vertraut ist[1]), weil sie aus wirklichen, erfüllten Zusammenhängen her nunmehr als Zeichen höherer Ordnung mit einem bestimmten Sinn — der Frage, des Erstaunens — verbunden ist, deshalb kann sie in ein Wort die ganze Bedeutungsfülle eines Satzes hineinlegen. Die eigentliche Bestimmtheit erhält ein solches satzvertretendes Wort natürlich erst aus dem Zusammenhange, aus dem immer noch sehr viel zu dem Worte hinzuverstanden wird; ja sehr

[1]) Als „Gestalt" ist die Sprachmelodie leicht erlernbar, nachahmbar; Sprachmelodien spielen in der Sprache der Kinder sichtlich die Rolle einer Vorbereitung des Sinnverstehens; alle Spracheinübung ist nur durch sie verständlich, wie oben erwähnt. Interessant ist auch das Verhalten aphatischer Kranker, die durch einen ganzen Satz plötzlich die Wortbilder produzieren können, die sie eben vorher als einzelne Worte auszusprechen außerstande waren; diese auslösende Wirkung hat besonders eine gesungene Sprachmelodie. Vgl. darüber v. Strümpell, Leipziger Rektoratsrede vom Jahre 1915: Die Entwicklung der Sprache und die aphatischen Sprachstörungen, bes. S. 34 ff.

oft wird ein Stück des vorhergehenden Satzes einfach wiederholt zu denken sein, genauer es wird die gleichsam angeschlagene Bedeutung weiterklingen, wie eine liegende Stimme, zu der neue Stimmen hinzutreten. Dies Bild ist desto mehr angebracht, als der Sprachton, vor allem die für die Gestaltung von Sinn und Rede so überaus wichtigen Pausen der Sprachmelodie auch hierbei eine entscheidende Rolle spielen. Das ist ja die eigentümliche Schwierigkeit aller sprachphilosophischen Betrachtung, daß der Satz eigentlich auch noch keine genügende Basis ist — geschweige denn das einzelne Wort. Jeder als Beispiel angenommene Satz ist eben auch schon herausgerissenes Glied eines höheren Organismus, und grade die Sprachmelodie ist hierbei in steter Gefahr, zerstört zu werden, durch den Gedanken an absichtliche Wiederholung oder irgendwelches Vorsprechen, Experimentieren; hierin zeigt sich eben ihre unmittelbare Verwandtschaft mit dem letzten und obersten Sinn, mit dem sinngebenden, einheitlichen Ich, dessen nächster Ausdruck sie bleibt, auch wenn alle die eben angestellten Betrachtungen zu recht bestehen: wenn zur Sprache notwendig beide, einheitlicher Sinn und gegliederte Bedeutungsreihe, gehören.

Grade von dieser zuletzt berührten engen Beziehung des „Sinnes" zum Ich fällt nun ein Licht auf jenen weiten, durch das Faustzitat illustrierten Sinn: Name ist Schall und Rauch! Gibt es Gehalte, die sich durch ihre Erhabenheit, Heiligkeit, Innerlichkeit, der Aussprache, überhaupt der in Worten faßbaren Deutlichkeit und Deutbarkeit entziehen? Ohne Zweifel, und zum Ausdruck derartiger Gehalte — denn irgendwie ausgedrückt sind sie allein wirklich — gibt es eben andere Formen als Worte, künstlerische und religiöse. Der Begriff „Sinn" ist weit genug, um alle diese Gehalte mit zu umspannen, und grade um der methodischen Abgrenzung der verschiedenen Ausdrucksmittel willen ist von der Musik ausführlicher gehandelt worden. Will man den Ausdruck „Denken" so weit fassen, daß alle diese Gehalte, nebst Handeln und Fühlen, darin eingehen — und es scheint aus theoretischen Gründen empfehlenswert — so ist die ausnahmslose Ausdrucksbezogenheit alles denkbaren Sinnes zunächst ohne weiteres klar. Darüber hinaus ist aber zu fragen, ob irgend ein spezifisch wortfremdes Meinen und Sichausdrücken aus einer Geistigkeit verständlich wäre, die nicht auch der sprachlichen Sinngebung fähig wäre; m. a. W. ob nicht alle diese wortlosen Formen des Ausdrucks nur aus dem ganzen einer Kultureinheit verständlich sind, in der sie grade durch den Gegensatz und

steten limitativen Bezug auf worthaftes Denken sich in ihrer Wortlosigkeit behaupten können; sonst müßte aus ihnen Sprache werden.

In Fällen, wie dem oben erwähnten Faustens liegt freilich die Sache viel einfacher. Faust grenzt durch die Worte Glück, Herz, Liebe, Gott, Gefühl, Himmelsglut den von ihm gemeinten Gehalt ein; hier handelt es sich um Dichten — d. h. hier wird durch den erhöhten Rhythmus der Sprachmelodie, durch die Wortstellung, der Hörer veranlaßt, sich aus den Bedeutungen der gesprochenen Worte einen Sinn aufzubauen, der zwar nicht durch eine logisch-begriffliche, wohl aber durch ästhetische Gliederung bestimmt ist. Was im faktischen Erlebniszusammenhange möglich wäre, wenn ein wirklicher Faust einem wirklichen Gretchen Worte sagte, die durch allen möglichen „Ausdruck", besonders durch den Ton der Rede mit einem höchst persönlichen Bedeutungs- und Sinngehalte erfüllt sind, das erreicht der Dichter durch die Mittel poetischer Laut- und Bedeutungsgliederung. Ein banausischer Liebhaber würde sich vielleicht in der Lage glauben, die wir oben geschildert haben: er würde nach den ihm im Augenblick fehlenden Worten suchen; er würde sie nicht finden, weil sein Sinn nicht kräftig genug ist, sich die geeigneten Ausdrucksmöglichkeiten zu gestalten. Dem Dichter gibt ein Gott zu sagen, was er leidet, was ihm an Lust und Schmerz, an Einsicht und Gefühl zu meinen beschieden ist.

VII.

Mit dieser dichterischen Formung der Worte zu einer ästhetischen Sinngestalt ist der äußerste Gegenpol zu derjenigen Möglichkeit erreicht, die den Gedanken „nicht mehr" an bestimmte Worte bindet, sondern sie zu einer eignen Gesetzlichkeit, zum „Begriff" hinüberführt. Ohne von vornherein den Begriff auf die wissenschaftliche Sphäre beschränken zu wollen, wird man in ihr zunächst das eigentliche Gebiet dieser Begrifflichkeit erblicken dürfen. „Der wissenschaftliche und der konventionelle Gebrauch der Sprache gehören insofern in eine Klasse, als sie, die eigentümliche Wirkung der Sprache, als eines selbständigen Stoffes, vertilgend, dieselbe nur als Zeichen ansehen wollen. Aber der wissenschaftliche Gebrauch tut dies auf dem Felde, wo es statthaft ist, und bewirkt es, indem er jede Subjektivität von dem Ausdruck abzuschneiden, oder vielmehr das Gemüt ganz objektiv zu stimmen versucht, und der ruhige und vernünftige Geschäftsgebrauch folgt ihm hierin nach; der konventionelle Gebrauch versetzt diese Behandlung der Sprache

auf ein Feld, das der Freiheit der Empfänglichkeit bedürfte, drängt dem Ausdruck eine 〈 fremde 〉, nach Grad und Farbe bestimmte Subjektivität auf, und versucht es, das Gemüt in die gleiche zu versetzen" (Humboldt, Über das vgl. Sprachstudium § 21, Ak. Ausg. IV, 30). Was am Anfang unserer Erörterung bereits aus dem deutschen Sprachgebrauch für den Begriff sich gezeigt hatte, daß gewisse Gehalte nicht unmittelbar mit dem Worte gegeben sind, sondern erst mit ihm durch ausdrückliche Wendungen des Gedankens verbunden werden müssen, dasselbe schwebt sichtlich auch Humboldt vor: ein loseres Verhältnis gewisser zwar mit Worten zusammenhängender Gehalte, doch nur so, daß die zusammenhängenden Worte Zeichen sind für etwas in sich ruhendes, „Objektives"; die Worte vielleicht nur „Etiketten", die die Gegenstände bezeichnen, ihre Verwechslung verhüten, auf sie hinweisen; statt der Etiketten mit dem „Namen" könnte vielleicht eine Nummer denselben Dienst tun — man weiß, daß diese Möglichkeit an ernste Probleme der Philosophie, historische und sachliche, angeknüpft werden könnte.

Schon aus dem bis jetzt Entwickelten ist die Richtung klar, in der der „Begriff" dem Sinn und der Bedeutung gegenüber gestellt werden soll. Das Verhältnis des Sinnes zur Bedeutung kehrt in dem der Bedeutung zum Begriff in gewisser Weise wieder: durch besondere Maßnahmen wird die Eindeutigkeit noch weiter gesichert und damit die höhere Verständlichkeit und Bestimmtheit; vor allem entwickelt sich ein neuer Bezug aus und mit dieser höheren Eindeutigkeit: Bedeutungszusammenhänge und Sinnganzheiten werden zwar auch verstanden, doch nur, sofern das, was gemeint war, wieder gemeint werden kann. Auch der Irrtum, vielleicht der Un-sinn eines Meinens kann verstanden werden in diesem Sinne des Verstehens eines anderen Ich, eines anderen Subjektes. Mit dem Begriff tritt ein neuer Bezug hervor: auf irgend eine neue Weise wird subjektives Meinen gebunden und im Verstehen verbunden: ein Objektives, „Gültiges" liegt immer dem Begriff nahe, und wo immer Bedeutungen unter dem Gesichtspunkte des Wahren und Falschen, also unter dem Gesichtspunkt der Geltung vereinigt, in einen Sinn zusammengefaßt werden, da ragt der Begriff in die bisher erörterte sprachliche Sphäre hinein. Nun ist die Anwendung des Gesichtspunktes der Geltung sicher nicht auf die Wissenschaft im eigentlichen Sinne beschränkt, und daher ergeben sich neue Fragen und Verwicklungen; die Logik, in deren Bereich die letzten Betrachtungen hineingeführt haben, steht eben in einer engen Beziehung zur Sprache, und wenn

Logik und Sprachwissenschaft sich auch gelegentlich meiden und auch Gründe dazu haben, so wird dadurch nur neuen fruchtbaren Beziehungen zwischen den beiden Gebieten vorgearbeitet. Beide Wissenschaften, vor hundert Jahren nicht glücklich verbunden, dann lange Zeiten eigner Entwicklung überlassen, stehen heute bereits wieder in neuem, nicht gewolltem, sondern durch die eigne Sache gefordertem Zusammenhange. Da die Sprachwissenschaft von der Entwicklung der modernen Logik — soweit ich sehe — noch nicht eigentlich Kenntnis genommen hat, ist im Folgenden ein Gesichtspunkt herausgegriffen worden, der die Fruchtbarkeit der modernen Logik für sprachliche Probleme überblicken läßt; daß dadurch zugleich die hier eingeschlagenen Gedankengänge weiter verfolgt werden können, wird sich bald ergeben.

Grammatik und Logik pflegen sich gegenseitig sehr häufig ihre Selbständigkeit zu versichern; in der Tat leiden aber beide an manchem alten Hausrat, der aus der Zeit gemeinsamen Lebens noch bei ihnen herumsteht und auch gelegentlich mangels besseren Ersatzes noch benutzt wird. Dazu gehört vor allem die Satzform des Urteils und die Urteilsform des Satzes, mit den beiden ungefügen Termini des Subjektes und Prädikates. Für beides wird die aristotelische Syllogistik verantwortlich gemacht, aber schon Kant hat ja erklärt, daß es nicht sehr leicht ist, etwas besseres zu finden. Mit seiner Hilfe hat aber die Logik endlich einen entscheidenden Schritt getan, um den Prädikatsbegriff umzugestalten. Die verschlungenen Wege und Gründe, durch die die Logik das Subsumptionsurteil, in dem der Subjektsbegriff einem allgemeineren Prädikatsbegriff subsumiert wurde, des Nimbus der Normalform des Urteils entkleidet hat, und der Anteil der verschiedenen Forscher kann hier in der Kürze nicht entwickelt werden. Das Ergebnis ist folgendes gewesen: das Prädikat ist in jedem Falle das „Ist", oder ein anderer den im Urteil ausgesprochenen Anspruch auf Gültigkeit bezeichnender Ausdruck, während der sonstige Bedeutungsgehalt des alten Prädikates zum Subjekt geschlagen wird[1]). Das scheint zunächst der grammatischen Fassung beider Termini eigentümlich zuwider zu laufen; für die Grammatik ist das natürliche Prädikat das volle Verbum, und „sein" ist als Hilfsverbum der Ergänzung durch ein „Prädikatsnomen" bedürftig (ganz zu schweigen von den zahllosen Sprachen, die eine 'Copula' nicht kennen und sich beim Prädikats-

[1]) A. Riehl, Beiträge zur Logik. Vierteljahrsschr. für wiss. Philosophie. XVI (1892), bes. S. 17.

ausdruck mit Nominalformen begnügen). Deshalb müssen die Gründe für diese Veränderung der Terminologie entwickelt werden.

Es war bereits auf den Anteil hingewiesen worden, der bei der Veränderung der logischen Theorie auch an diesem Punkte Kant zukommt. In der zunächst merkwürdigen Wichtigkeit, die dem „Ist" plötzlich zugewiesen wird, liegt die kantische Umwandlung des Seins- und Wirklichkeitsbegriffes beschlossen. Das Sein der Dinge ist die richtige Verknüpfung unserer Vorstellungen über sie; das Sein liegt also in den gültigen Urteilen vor; wir kennen nicht die Dinge an sich, sondern nur die Verknüpfung unserer Vorstellungen nach Regeln der Gültigkeit. Lassen sich Vorstellungen in einem Bewußtsein vereinigen, so sind sie gültig und treffen irgendwie Wirkliches, Objektives. In der verschiedenen Art und Weise dieser Verknüpfung gliedern sich die verschiedenen Möglichkeiten der Existenz von Dingen; das Zeichen für die Verknüpfung von Vorstellungen ist eben das Prädikat „ist"[1]); in ihm stecken die verschiedenen Möglichkeiten der Geltung, und damit des verschiedenen Seins der Dinge; in dem „ist" kann die wahrnehmbare Existenz der Dinge ebenso gemeint sein (Wahrnehmungsurteil, nach Riehl Urteil im eigentlichen Sinne, etwa entsprechend Kants allgemeinem Begriff der Urteilskraft) wie die zu recht bestehende Verbindung begrifflicher Inhalte („Begriffliche Sätze" Riehls).

Doch noch wesentlicher — mindestens für unsere gegenwärtigen Absichten — sind die in der Natur des Subjektes einer Aussage liegenden Gründe, die Grenze zwischen Subjekt und Prädikat anders zu setzen. An der Stelle nämlich, wo diese Grenze vorher angenommen wurde und vielfach jetzt noch angenommen wird, zwischen Subjekt einerseits und Prädikatsnomen plus Copula andererseits, kann sie einer bedeutungstheoretischen Analyse gegenüber sich schlecht behaupten. Nehmen wir ein tri-

[1]) Kant, Kr. d. r. V., Elementarl. § 19: „Wenn ich aber die Beziehung gegebener Erkenntnisse in jedem Urteile genauer untersuche und sie als dem Verstande angehörig von dem Verhältnisse nach Gesetzen der reproduktiven Einbildungskraft (welches nur subjektive Gültigkeit hat) unterscheide, so finde ich, daß ein Urteil nichts anderes sei als die Art, gegebene Erkenntnisse zur objektiven Einheit der Apperzeption zu bringen. Darauf zielt das Verhältniswörtchen ist in denselben, um die objektive Einheit gegebener Vorstellungen von der subjektiven zu unterscheiden. Denn dieses bezeichnet die Beziehung derselben auf die ursprüngliche Apperzeption und die notwendige Einheit derselben, wenn gleich das Urteil selbst empirisch, mithin zufällig ist, z. B. die Körper sind schwer."

viales Beispiel vor: Der Rabe ist schwarz. Was meine ich mit Rabe, was mit schwarz? Ich soll „zwei Vorstellungen“ verknüpfen, soll etwa gar unter die „allgemeinere“ Vorstellung Schwarz die des Raben „subsumieren“. Von den grundsätzlichen Schwierigkeiten, die sich bei der Bestimmung von Umfang und Inhalt der Begriffe, jenem ehrwürdigen Requisit der Schullogik, bei näherer Betrachtung sofort ergeben, will ich ganz absehen[1]). Aber wie soll ich einen Raben ohne schwarze Farbe denken, was mir doch zugemutet wird, wenn ich zu ihm noch das Schwarze hinzudenken soll — und darin bestünde doch das Urteilen! Umgekehrt denke ich bei „Schwarz“ kaum an etwas anderes als eben an das Schwarze am Raben, und nicht mit Unrecht hat man daher den Sinn eines so erklärten Urteils auf die wenig sinnvolle Tautologie gebracht: Der schwarze Rabe ist ein schwarzer Rabe. Und wenn man dagegen einwendet, ein solches Urteil hätte nur Sinn, wenn ich es jemandem gegenüber ausspreche, der eben nicht weiß, daß der Rabe schwarz ist, so ist es doch klar, daß das Urteil als verstandenes dann genau so tautologisch ist, und es ist daher in jedem Falle nötig, nach einer Auffassung zu suchen, die der Zusammengehörigkeit von Rabe und Schwarz von vornherein Rechnung trägt; d. h. mit anderen Worten, Rabe und Schwarz müssen auf eine Seite zusammengenommen und „ist“ auf die andere — Prädikatseite — gestellt werden. Macht man nun die bei der älteren Auffassung des Urteils störende Zusammengehörigkeit zum Prinzip des Urteils, so hat man das Problem in ein Postulat verwandelt: grade die „Vereinbarkeit“, das Einssein wird nun der Sinn des Urteils und das Kriterium seiner Gültigkeit. An einer gliederungsfähigen Einheit wird die Zerlegung, die Gliederung im steten Hinblick auf das Ganze vollzogen; es treten „Prädikatsmomente“ an einer Subjektsganzheit auseinander, um sich wieder zusammenzuschließen, und die Einheit von beiden ist das eigentliche logische Prädikat, das behauptet und ausgesagt wird. Damit ist der Zusammenhang von sprechen und urteilen, von meinen und denken hergestellt. Was im Sprechen als Verständigungsprozeß entwickelt wurde, das ist im Urteilen als die stete Wechselbeziehung analytischer und synthetischer Urteile zu entwickeln. Ein Urteil ist nur sinnvoll, wenn es zugleich analytisch und synthetisch ist: Es müssen die als noch nicht gegliedert angenommenen Momente gegliedert werden; und im Ver-

[1]) Ich habe Logos X, 270 darüber gesprochen und zu zeigen gesucht, daß grade die Sprachbetrachtung gut täte, diese Bestimmung über Bord zu werfen oder im Sinne von Lotze, Logik § 31, einzuschränken.

stehen dieses Urteils, d. h. im Anerkennen seiner „Richtigkeit", muß diese Gliederung wieder zur Einheit gebracht, eben als Gliederung im eigentlichen Sinne erkannt werden. Also auch hier kann nur, wie oben in der Sprache beim in Bedeutungen sich gliedernden Sinn, ein überzeitliches „Hin- und Her", nämlich der in der Gegenwart eines lebendigen Bewußtseins in einer Einheit sich aufhebende Unterschied des Vorher und Nachher die Paradoxien lösen, in die jede Urteilstheorie gerät, die dieses dialektische Moment nicht gebührend berücksichtigt. Und auf einem solchen dialektischen Moment beruht die Beziehung dieser logischen Sachverhalte zur Sprache, die in der Sinngliederung und Bedeutungsfügung sich als ein psychisches Erlebnis gezeigt haben; die Parallelität ist schon jetzt so sichtlich, daß eher nach dem Unterschied zwischen den sprachlichen und — im engeren Sinne — logischen Sachverhalten gefragt werden muß — wobei wir ja zugleich Bedeutung und Begriff zu sondern hoffen dürfen.

Der logische Sinn des Urteilens war nach ausdrücklicher Reflexion auf die Gültigkeit des Urteils durch die im Gegenstande sich gründende Einheit der einzelnen Bestimmungen charakterisiert; und das Prädikat des Urteils war die „Verbindung", die Synthesis, die „Copula". Die Versuche — es ist sehr lange her, daß sie angestellt wurden —, jedes Urteil auf die sprachliche Form einer Fügung von Begriffen mit „ist" zu bringen, zeigen deutlich, daß die Grammatik so nicht vorgehen kann und den Sätzen mit der Copula keinen bevorzugten Platz als einer Normalform des grammatischen Satzes wird einräumen können. Man mußte ja auch im rein Logischen der Form „ist" erst durch die komplizierte Beziehung auf den Gegenstandsbegriff den Gehalt geben, der sie zum Ausdruck des Geltungsanspruches befähigte. Wir werden uns daher an das Wort „ist" ganz und gar nicht klammern, wenn wir der Frage nachgehen, worin denn in der Sprache sich der Anspruch auf die Einheitsbeziehung, die Zusammenfassung des Satzes erfassen läßt. Wird die Frage so gestellt, so ergibt sich auf Grund der Erörterung des Sinnbegriffes die Antwort leicht genug. Alles ist Prädikat, was den Sinn als Einheit bezeichnet, in vielen Fällen nur die Sprachmelodie, in der das Meinen eine Gliederung des Sinnes und eine in einzelnen Bedeutungen sich aufbauende Reihe zusammenhängender Worte produziert; sie vereinigt den Satz unter einem „Akzente", sie ist im Sprechen dasjenige, was im logischen Urteil der Einheit des Gegenstandes entspricht, sie ist also oft als Ersatz für das „ist", „soll

gelten" als Prädikat anzusehen, gleichviel ob ein besonderes Wort das im „Ausdruck" als solchem inbegriffene Meinen des Sprechenden ausdrücklich als „gegenständlich" bezeichnet. Freilich gilt dies nur für die Sprachmelodie in unmittelbarer Bedeutungsfunktion; wo diese sich in einzelnen Bedeutungen zu einem mehrgliederigen Satze entfaltet, da sind die Höhepunkte der Sprachmelodie, diejenigen Bedeutungen, die sie irgendwie hervorhebt, zwar als das sog. psychologische Prädikat anzusehen, aber die Sprachmelodie drückt doch zugleich auch das aus, was am Subjekt sich neu gliedert. Riehls Beispiel: „der Blitz ist elektrisch" soll zeigen, daß auch „elektrisch", das sog. Prädikat, sich durch die Verbindung mit dem Blitz neu gliedert, daß also das Subjekt das Prädikat genau so bestimmt, wie umgekehrt. Deshalb ist es logisch genauer, auch in vollständigen Sätzen den ganzen in der Sprachmelodie repräsentierten Sinn, also die gemeinte Gliederung der Bedeutungen als Prädikat anzusehen. Der „Atem des Meinens" bestimmt den Satz, damit auch Subjekt und Prädikat; der geschriebene Satz wird Vorkehrungen treffen müssen, den Atem des lebendigen Sprechens, den „Aushauch", der Reflexion und Artikulation — einschließlich der Sprachmelodie — zu ersetzen; auch hier ist der Satz nur verständlich, soweit er sprechbar ist[1]).

Wenn man psychologische und grammatische Sprachform unterscheidet — und wie fruchtbar eine konsequente Durchführung dieses Gegensatzes ist, zeigt Vosslers Aufsatz im Logos VIII, 1 — sollte man den Schnitt so scharf wie möglich machen und die übliche Satzform des Urteils nicht wieder in die Psychologie hineinlassen; es ist sehr interessant, daß Vossler auf Schritt und Tritt entweder zur Umkehrung von grammatischem und psychologischem Subjekt und Prädikat, zu ihrem Zusammenfallen, zu ihrer Ununterscheidbarkeit gedrängt wird; man sollte ruhig die alte Auffassung von Subjekt und Prädikat dem Bereiche überlassen, in dem sie unentbehrlich ist, wie es scheint, dem grammatischen Elementarunterricht, dem sie entsprungen ist; hier muß man ja auch notwendig — selbst im Betrieb des modernen Sprachunterrichtes — an der Selbständigkeit des einzelnen Wortes festhalten und von ihm ausgehen.

Freilich scheint eine solche Theorie des Satzes, in dem eine „Gesamtvorstellung" lediglich als zusammengesetzt aus „Teilvorstellungen" aufgefaßt und ausgesprochen wird, sehr roh und all-

---

[1]) Wie das Wort so wichtig dort war,
Weil es ein gesprochen Wort war. (Goethe, Westöstl. Divan, Hegire).

gemein zu sein. Sie ist es auch, solange man auf dem Boden einer Psychologie bleibt, die den Faktor des Sinnes als den Ausdruck des Meinens eines Ich entweder nicht berücksichtigt oder glaubt, ihn innerhalb psychologischer Betrachtungen im Versuche ausschalten zu können. Faßt man dagegen die Gliederung des Sinnes in Bedeutungen unter allen den eigentümlichen komplexen Beziehungen auf, die sich uns oben ergaben, so wird jedem Einzelmomente in den Bedeutungen und in ihren Zusammenfügungen innerhalb der sich entfaltenden Sinneinheit sein logischer Ort angewiesen; eine derartige Auffassung bietet Raum für alle die besonderen Verhältnisse von Bedeutungen zueinander, die in den grammatischen Formen der einzelnen Sprachen besonders bezeichnet werden und die allgemeiner zu fassen der Grammatik gelungen ist; sie erklärt aber außerdem alle die sprachlichen Erscheinungen — und deren gibt es nicht wenige — die sich in das grammatische Schema nicht fügen wollen. Die Hauptschwierigkeit grammatischer Erklärung ist doch immer die, daß mit einer rätselhaften Willkür die Sprache das Wesentliche — Frageworte, Bezeichnung des Satzverhältnisses — oft unausgedrückt läßt, dann wieder einmal selbstverständliche Dinge mehrfach zu bezeichnen scheint, weil die Grammatik die feineren Unterschiede zu fassen kein Mittel hat. Setzt man die Sprachmelodie in ihre bedeutungsgliedernde und dadurch bestimmende Funktion ein, so wird verständlich, wie schlechterdings jeder Satzteil herausgehoben, zum Gipfel der „eigentlichen“ Aussage gemacht, alles andere im Schatten gelassen werden kann und wie die ungrammatischste, unnormalste Wortstellung plötzlich durch einen größeren Zusammenhang natürlich, das mehrdeutige Wort durch den „Akzent“ sinnvoll und bestimmt werden kann. Ferner darf an die oben gegebene Erklärung der „eingliedrigen“ Sätze erinnert werden, die durch den Sprechton sich als gegliedert und eingeordnet erweisen. Solange man in einem eigentümlichen „Anthropomorphismus“ die Darstellung des „handelnden oder leidenden“ Subjektes für die Grundform aller sprachlichen Formung hält[1]), kann kein Satz ohne ein „Tätigkeitswort“ vollständig sein, es müßte denn „ergänzt“ werden. Dem gegenüber darf eher ein Satz wie der: Der arme Mensch, zu traurig! als eine Grundform sprachlicher Formung gelten, wenn man bedenkt, wie unendlich häufig in allen Sprachen die Copula weggelassen und

[1]) Über die Wichtigkeit dieser „Prosopopoee“ des „imaginativen Teils der Sprache“, die auch hier nicht geleugnet werden soll, vgl. Humboldt, Über den gramm. Bau der chines. Spr. Werke V, 312).

die gegenseitige Bestimmung der Bedeutung dem vereinheitlichenden Satzakzente überlassen wird. Nicht der arme Mensch ist traurig — sondern mein Meinen über den armen Menschen, meine Vorstellung von ihm, von seiner Lage, enthält bereits, wie mir im Akte des Denkens an den armen Menschen ja schon klar ist, das Moment des Traurigen in sich, das ich nun im Sprechen abgliedere, durch Ton und richtigen Rhythmus, mäßig große Pause, aber in Verbindung mit „armer Mensch“ ausdrücke. Der Unterschied von Nomen und Verbum ist für die Sprache längst nicht so wichtig, wie es uns zunächst scheint: gibt es doch Sprachen, die ihn gar nicht kennen und doch „Sätze“ bauen, wenn man unter Satz nicht etwas versteht, das nun grade ein Verbum enthalten soll. Das aber wäre ein circulus vitiosus und man würde damit einen sehr erheblichen Teil der „Sätze“, die jeder auch im Deutschen, Griechischen, Lateinischen ohne weiteres verstehen kann, als uneigentliche, ergänzungsbedürftige Sätze bezeichnen.

Um das grundsätzlich ja überall anerkannte Gesetz, sog. Ellipsen nicht anzunehmen, wirklich durchzuführen, vor allem um den Begriff des Satzes nicht grade hohen sprachlichen Äußerungen dichterischer Kunst gegenüber versagen zu lassen, ist es durchaus nötig, mit der Unterscheidung vollkommener und unvollkommener sprachlicher Typen recht vorsichtig zu sein. Humboldt, der zum ersten Male die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues systematisch dargestellt und z. B. die griechische Sprache ja stets für eine „vollkommene“ Sprache anderen gegenüber hingestellt hat (z. B. Werke IV 31), hat andrerseits stets betont, daß sich in allen Sprachen grundsätzlich alles ausdrücken ließe, und weiter, daß in allen Sprachen die Ausdrucksmittel der sog. ursprünglichen Sprachen zwischen und neben denen der entwickelteren dauernd wirksam bleiben. Was Humboldt als das einfache Geheimnis ursprünglicher Sprachen bezeichnet und als den Weg sie zu enträtseln, „mit gänzlicher Vergessenheit unsrer Grammatik das in sich Bedeutende unmittelbar aneinanderzureihen“, das bleibt in allen Sprachen auch die allgemeinste Grundlage des Verstehens überhaupt. Ein Satz ist, in dieser Weise verstanden, eine durch den Ton vereinigte Reihe von Bedeutungen, die sich gegenseitig bestimmen, und er entsteht im Sprechen durch das einfache Weiterbestimmen des noch nicht genügend Geklärten, wobei natürlich die ersten Bedeutungen sich nun in einem „anderen Sinne“ darstellen. Erscheinungen der sog. Antizipation, Kontamination, des Anakoluthes lassen sich nur so erklären, ebenso gewisse

einfachste Satzgebilde. Aber auch höchst stilisierte Satzgebilde — nicht bloß die Geisteskranker, cf. Vossler Logos VIII 14 — verzichten bewußt auf eigentlich grammatische Fügung, wie die letzten Szenen des Faust ja durchaus zeigen, wo die „mystische" Sprache fast ohne Verba arbeitet, im Gegensatz zu der irdisch-teuflisch normalen Syntax des Mephistopheles. Die bedeutungstheoretischen Grundlagen dieses Stiles hat Humboldt mit unübertrefflicher Klarheit in der erwähnten Abhandlung über die chinesische Sprache ausgeführt (V 321).

Diese Sprachform „bietet die sonderbare Erscheinung dar, sich durch die bloße Verzichtleistung auf einen allen Sprachen gemeinsamen Vorzug einen anzueignen, der in keiner anderen angetroffen wird. Indem sie Vielem entsagt, was der Ausdruck hinzufügt, hebt sie grade den Gedanken stärker hervor, und besitzt eine in dem Grade nur ihr eigentümliche Kunst, die Begriffe so unmittelbar aneinanderzureihen, daß ihre Übereinstimmungen und Gegensätze nicht bloß, wie in anderen Sprachen, wahrgenommen werden, sondern den Geist, ihn mit einer ihm neuen Kraft berührend, gleichsam zwingen, sich der reinen Betrachtung ihrer Beziehungen zu überlassen. Es entsteht daraus, noch selbst unabhängig vom Inhalt der Rede ein bloß aus der Form und der Anordnung der Begriffe hervorgehendes, rein intellektuelles Vergnügen, das vorzüglich durch die Kühnheit bewirkt wird, lauter gehaltvolle, selbständige Begriffe bezeichnende Ausdrücke in überraschender Vereinzelung nebeneinander hinzustellen und alles für sich Gehaltlose, und nur Fügung und Verknüpfung bezeichnende zu entfernen"[1]).

Humboldt hebt in dieser Abhandlung grade stark hervor, welche Bedeutung das flektierte Verbum als grammatischer „Mittelpunkt des Satzes" hat (S. 312); eine allgemeine Theorie des sprachlichen Satzes wird aber auch für die Sätze ohne Verbum eine Form finden müssen, und dabei wird sie von selbst zu einer der logischen Theorie des Urteils entsprechenden Weiterbildung über die Subjekt — Prädikatformel gedrängt werden.

Nach dem nunmehr Satz und Urteil in dieser Weise nebeneinander gehalten sind, fällt der Unterschied deutlich in die Augen; im Satz sagt ein Ich: ich meine dies als Einheit; im Urteil liegt

---

[1]) Beispiele aus dem Faust: Blüten, die seligen, Flammen, die fröhlichen, Liebe verbreiten sie, Wonne bereiten sie, Herz wie es mag, Worte, die wahren, Äther im Klaren, Ewigen Scharen Überall Tag. Vgl. Ernst Lewy, Die Sprache des alten Goethe. Berlin, Cassirer, 1913.

grade, daß es auch ohne das Meinen in sich auf Einheit, Gegenständlichkeit, Gültigkeit Anspruch erhebt. Wird das Urteil gedacht und ausgesprochen, so ist es ein Satz; spreche ich einen Satz mit dem Anspruch auf Gültigkeit aus, so enthält er ein Urteil. Denke ich in und mit der Sprache, verlasse ich mich auf die Verständlichkeit der Bedeutungen, die ich zur Gliederung meines Sinnes benütze, d. h. auf den innerhalb meiner Sprachgemeinschaft wirksamen natürlichen Bereich möglicher Bedeutungen und auf die einschränkende Kraft ihrer gegenseitigen Bestimmung, so spreche ich schlechthin. Fließt mein individuelles Meinen in die Rede ein, nehme ich im Ton der Gliederung und Fügung der Rede auf den Ausdruck dieses Meinens Rücksicht, so „stilisiere" ich bereits meine Rede; die höchste Form des Stiles, der dichterische Stil, objektiviert den Sinn als Ausdruck des Ichs und gestaltet ihn: er bestimmt die Sprachmelodie und die Bedeutungsfügung in einem: als gestaltet sind die Bedeutungen an ihrer Stelle und durch ihre Stelle bestimmt. Sinn und Gestalt werden eng verbunden. Im vollkommenen Gedicht ist kein Wort durch das andere ersetzbar, seine Stelle ist festgelegt im Sinngebilde des Ganzen. Erwirb das, was du von deinen Vätern ererbt hast, um es zu besitzen: Wirkte nicht der „Bedeutungsklang" als Erinnerungsbild hinein, wäre der Satz sinnlos; es fehlt die Formung, die alle Bedeutungsfülle in das eine Wort „besitzen" drängt, und zu einer ganz anderen „Erfüllung" dieses Wortes zwingt, zu der ich durch die bloße Nebeneinanderstellung der Bedeutungen mich sichtlich noch nicht veranlaßt fühle, so wesentlich diese natürlich als Voraussetzung der dichterischen Sinngebung bleibt. Das Metrum schafft neue Möglichkeiten der Tonveränderung: Und sollt' ich nicht, sehnsüchtigster Gewalt, ins Leben ziehn die einzigste Gestalt (Bedeutungssynkope!).

Soviel über den „Stil". Reflektiere ich nun umgekehrt auf den objektiven, richtigen Gehalt meines Sinnes und der von mir gebrauchten Bedeutungen, so frage ich nach Begriffen. Die „Gestaltung" aus dem Sinn tritt zurück und damit die Sprachmelodie; die Teilbestände an Bedeutungen werden auf ihren allgemeingültigen Gehalt geprüft: ich reflektiere ausdrücklich auf ihre „Abgrenzung"; ich definiere. Den höchsten Grad der Bestimmtheit in diesem Sinne hat die Mathematik: sie definiert grundsätzlich durch Bedeutungsmomente, die auch anderswo als Teilbestände auftreten können, durch eindeutige Momente, durch Zeichen und Formeln neben der Sprache. Die Sehne des Kreises ist begrifflich dieselbe

wie in der Ellipse. Auf diese Identität ist der Begriff angelegt, die Bedeutung dagegen auf die Freiheit, in verschiedenen „Wendungen“ sich dem Sinne, aus dem sie gesprochen werden, anzupassen. Der Begriff legt dieses eigentümliche Fließen der Bedeutung, die stets nur im Akte des Meinens und Verstehens, also mit sich identisch festgehalten wird, über diesen hinaus fest. Auf diese „Terminierung“ reflektieren, Bedeutungen „definieren“ heißt Wissenschaft treiben. Die Bedeutung des Wortes Diamant ist abhängig von meinem Meinen, von meinem Verstehen und Verstandenwerden; der Begriff ist festgelegt durch die „Methode“ derjenigen Wissenschaften, die sich mit ihm chemisch, physikalisch, historisch, geographisch beschäftigen. Wenn wissenschaftlich ein Begriff mit diesem Worte verbunden worden ist, so gebraucht ihn der Gelehrte in der mit dem Begriff übereinstimmenden Bedeutung. Diese Bedeutung kann irgendwie in die allgemeine Sprache übergehen. Sprache und Wissenschaft beeinflussen sich gegenseitig; so kann ich die Bedeutung des Diamanten mehr oder weniger sachlich richtig meinen — aber den Maßstab gibt der Begriff ab, den die Wissenschaft „feststellt“. Umgekehrt geht auch wissenschaftliche Bemühung, falls sie sich nicht Kunstwörter schafft, von der Bedeutung aus, die ihre Gegenstände in der Sprache haben können, und sie wird unter Umständen diesen Bedeutungsbereich sorgsam zu erkunden suchen. Dies war der Anfang unserer Erörterung: wir suchten zunächst zu erfahren, in welcher Bedeutung Sinn, Bedeutung usw. gebraucht wurden, und wollten vordringen zum Begriff des Sinnes, der Bedeutung und des Begriffes. Die Bestimmung, die „Definition“ wissenschaftlicher Begriffe erfolgt durch den Bezug auf einen „systematischen“ Zusammenhang. Er entspricht dem einheitlichen, sinngebenden Ich im Bereiche des Meinens, Sprechens, kurz der Bedeutung. Die genauere Abgrenzung und vor allem die Verknüpfung von Sinn, Bedeutung und Begriff in der Idee der Wissenschaft systematisch zu entwickeln, war hier nicht der Ort; praktisch ist sie von Anfang an hier vorausgesetzt worden. Der Zweck dieser in mehrfachem Sinne skizzenhaften Ausführungen war der, die psychophysische Natur der Sprache an einem bestimmten Problem aufzuweisen und dadurch auf die hohe Kompliziertheit eines sprachlichen Gebildes hinzuweisen; die Einsicht in das Wesen der Sprachmelodie überhaupt kann dazu beitragen, ihre Rolle bei bestimmten individuellen Erscheinungen richtig beurteilen und die Grenzen ihrer wissenschaftlichen Erfaßbarkeit kritisch erkennen zu lassen.

Logik und Sprachwissenschaft sich auch gelegentlich meiden und auch Gründe dazu haben, so wird dadurch nur neuen fruchtbaren Beziehungen zwischen den beiden Gebieten vorgearbeitet. Beide Wissenschaften, vor hundert Jahren nicht glücklich verbunden, dann lange Zeiten eigner Entwicklung überlassen, stehen heute bereits wieder in neuem, nicht gewolltem, sondern durch die eigne Sache gefordertem Zusammenhange. Da die Sprachwissenschaft von der Entwicklung der modernen Logik — soweit ich sehe — noch nicht eigentlich Kenntnis genommen hat, ist im Folgenden ein Gesichtspunkt herausgegriffen worden, der die Fruchtbarkeit der modernen Logik für sprachliche Probleme überblicken läßt; daß dadurch zugleich die hier eingeschlagenen Gedankengänge weiter verfolgt werden können, wird sich bald ergeben.

Grammatik und Logik pflegen sich gegenseitig sehr häufig ihre Selbständigkeit zu versichern; in der Tat leiden aber beide an manchem alten Hausrat, der aus der Zeit gemeinsamen Lebens noch bei ihnen herumsteht und auch gelegentlich mangels besseren Ersatzes noch benutzt wird. Dazu gehört vor allem die Satzform des Urteils und die Urteilsform des Satzes, mit den beiden ungefügen Termini des Subjektes und Prädikates. Für beides wird die aristotelische Syllogistik verantwortlich gemacht, aber schon Kant hat ja erklärt, daß es nicht sehr leicht ist, etwas besseres zu finden. Mit seiner Hilfe hat aber die Logik endlich einen entscheidenden Schritt getan, um den Prädikatsbegriff umzugestalten. Die verschlungenen Wege und Gründe, durch die die Logik das Subsumptionsurteil, in dem der Subjektsbegriff einem allgemeineren Prädikatsbegriff subsumiert wurde, des Nimbus der Normalform des Urteils entkleidet hat, und der Anteil der verschiedenen Forscher kann hier in der Kürze nicht entwickelt werden. Das Ergebnis ist folgendes gewesen: das Prädikat ist in jedem Falle das „Ist", oder ein anderer den im Urteil ausgesprochenen Anspruch auf Gültigkeit bezeichnender Ausdruck, während der sonstige Bedeutungsgehalt des alten Prädikates zum Subjekt geschlagen wird[1]). Das scheint zunächst der grammatischen Fassung beider Termini eigentümlich zuwider zu laufen; für die Grammatik ist das natürliche Prädikat das volle Verbum, und „sein" ist als Hilfsverbum der Ergänzung durch ein „Prädikatsnomen" bedürftig (ganz zu schweigen von den zahllosen Sprachen, die eine 'Copula' nicht kennen und sich beim Prädikats-

[1]) A. Riehl, Beiträge zur Logik. Vierteljahrsschr. für wiss. Philosophie. XVI (1892), bes. S. 17.

ausdruck mit Nominalformen begnügen). Deshalb müssen die Gründe für diese Veränderung der Terminologie entwickelt werden.

Es war bereits auf den Anteil hingewiesen worden, der bei der Veränderung der logischen Theorie auch an diesem Punkte Kant zukommt. In der zunächst merkwürdigen Wichtigkeit, die dem „Ist" plötzlich zugewiesen wird, liegt die kantische Umwandlung des Seins- und Wirklichkeitsbegriffes beschlossen. Das Sein der Dinge ist die richtige Verknüpfung unserer Vorstellungen über sie; das Sein liegt also in den gültigen Urteilen vor; wir kennen nicht die Dinge an sich, sondern nur die Verknüpfung unserer Vorstellungen nach Regeln der Gültigkeit. Lassen sich Vorstellungen in einem Bewußtsein vereinigen, so sind sie gültig und treffen irgendwie Wirkliches, Objektives. In der verschiedenen Art und Weise dieser Verknüpfung gliedern sich die verschiedenen Möglichkeiten der Existenz von Dingen; das Zeichen für die Verknüpfung von Vorstellungen ist eben das Prädikat „ist"[1]); in ihm stecken die verschiedenen Möglichkeiten der Geltung, und damit des verschiedenen Seins der Dinge; in dem „ist" kann die wahrnehmbare Existenz der Dinge ebenso gemeint sein (Wahrnehmungsurteil, nach Riehl Urteil im eigentlichen Sinne, etwa entsprechend Kants allgemeinem Begriff der Urteilskraft) wie die zu recht bestehende Verbindung begrifflicher Inhalte („Begriffliche Sätze" Riehls).

Doch noch wesentlicher — mindestens für unsere gegenwärtigen Absichten — sind die in der Natur des Subjektes einer Aussage liegenden Gründe, die Grenze zwischen Subjekt und Prädikat anders zu setzen. An der Stelle nämlich, wo diese Grenze vorher angenommen wurde und vielfach jetzt noch angenommen wird, zwischen Subjekt einerseits und Prädikatsnomen plus Copula andererseits, kann sie einer bedeutungstheoretischen Analyse gegenüber sich schlecht behaupten. Nehmen wir ein tri-

[1]) Kant, Kr. d. r. V., Elementarl. § 19: „Wenn ich aber die Beziehung gegebener Erkenntnisse in jedem Urteile genauer untersuche und sie als dem Verstande angehörig von dem Verhältnisse nach Gesetzen der reproduktiven Einbildungskraft (welches nur subjektive Gültigkeit hat) unterscheide, so finde ich, daß ein Urteil nichts anderes sei als die Art, gegebene Erkenntnisse zur objektiven Einheit der Apperzeption zu bringen. Darauf zielt das Verhältniswörtchen ist in denselben, um die objektive Einheit gegebener Vorstellungen von der subjektiven zu unterscheiden. Denn dieses bezeichnet die Beziehung derselben auf die ursprüngliche Apperzeption und die notwendige Einheit derselben, wenn gleich das Urteil selbst empirisch, mithin zufällig ist, z. B. die Körper sind schwer."

ERHARD LOMMATZSCH

Deiktische Elemente im Altfranzösischen.

(Zweiter Teil.)

Ausgehend von A. Toblers Erklärung der französischen Redewendung *tant soit peu* habe ich in der Ph. A. Becker gewidmeten Festschrift (*Hauptfragen der Romanistik,* Heidelberg 1922) S. 101 ff. den Versuch unternommen, alle Ausdrucksweisen der alten Sprache im Zusammenhang zu prüfen, welche die Annahme einer ursprünglichen deiktischen Veranschaulichung gestatten. Es ergaben sich zunächst zwei Gruppen: 1. jene einfachsten demonstrativen Redeformen, die auf den Sprechenden, den Angeredeten oder irgend ein in ihrem Gesichtskreis befindliches drittes Objekt der Wahrnehmung hinweisen und durch eine in bestimmter Richtung zeigende Begleitgeste verdeutlicht werden. 2. jene verschiedenen Arten affektischer Deixis, welche in Augenblicken der seelischen Erregung des Sprechenden, des Schmerzes, des Zornes, in Erscheinung treten und wiederum ein enges Zusammenwirken von Wort und Gebärde erkennen lassen. Ich weiß den Herausgebern dieses Sammelbandes Dank, daß sie mir Gelegenheit geben, im Rahmen ihres Programms die Untersuchung zu Ende zu führen.

III.

Wir haben den bisher behandelten Fällen, in denen Wort und begleitende Geste ein bestimmtes, sichtbares Objekt der Wahrnehmung bezeichneten, nunmehr Ausdrucksformen rhetorischer und exklamativer Natur gegenüberzustellen, deren sich Dichter und Sänger bedient, um die Lebendigkeit und die Anschaulichkeit des Vortrags zu steigern und somit dessen Wirkung zu erhöhen. Er lebt in seiner Dichtung, sein geistiger Blick überschaut mit aller Deutlichkeit die Szenerie der geschilderten Begebenheiten und sieht hier die einzelnen Phantasiegestalten kommen und gehen. Um diese

Kraft dichterischer Einbildung seinen Hörern mitzuteilen, um die Aufmerksamkeit ihrer Sinne immer von neuem für sich und sein Werk zu wecken, weist er auf jene mit einprägsamen Worten und Gebärden, als wären es sichtbare Erscheinungen der Wirklichkeit. So gestaltet er sein begriffliches Reden mit Glück zu einem sinnfälligen Zeigen, sein *dire* wird ein *mostrer*[1]).

Das Altfranzösische besitzt noch die selbständige deiktische Partikel *ez* < *ecce*[2]) und oft gebraucht sie der erzählende Dichter, der mit der Schar seiner Hörer unmittelbare Fühlung gewinnen will. Indem er die ruhige Einförmigkeit seines Berichtes unterbricht und, zumeist in Augenblicken dramatischer Spannung, den Hörern ein plötzliches „Seht dort!" zuruft, läßt er sie selbst als Augenzeugen an den epischen Geschehnissen teilnehmen. Seine zeigende Gebärde weist ihnen die Richtung, aus der die dichterische Phantasie die einzelnen Gestalten überraschend hervortreten läßt.

Eine solche rhetorisch-deiktische Belebung des Vortrags liegt dem Dichter des Rolandsliedes im Sinn, der das Eintreffen der sehnlichst erwarteten Botschaft Blancandrins am Sarazenenhof zu Saragossa schildert: . . . *La fut li reis ki tute Espaigne tint; Tut entur lui vint milie Sarazin; N'i ad celui ki mot sunt ne mot tint Pur les nuveles qu'il vuldreient öir. A tant as vus Guenes e Blancandrins!*, Rol. 413. Und nicht anders Crestien de Troyes, der von der festlichen Versammlung am Hofe des Königs Artus erzählt: das könig-

---

[1]) Die alte Gleichung *δεικνύναι* = *dicere* findet sich wieder im afz. *mostrer* = *dire*. Transitiv wird dieses *mostrer* „mündlich vortragen, darlegen" in tautologischer Verbindung mit *dire* gebraucht: *Une raisun lur ad dite e mustree*, Rol. 3325. *Fiere raison leur a dite et mostree*, Alisc. 144. Intransitiv bedeutet es nicht selten „sprechen": *Del rei, sun seignur, lur mustra E de l'ire que vers lui a*, MFce Lais El 57. *Et sus et jus tant li monstra Que la dame li ottroia*, RCcy 2766. *Devant le roi s'en vint ester. Moult tres bel li prist a monstrer: Sire, fait il..*, Cleom. 11155. Desgleichen prov. *mostrar: Am tant el vi venir da l'autra part son frayre, E di li e li mostra mot amorosamentz: Frayre, mot es marritz mon payres*, S. Hon. 10, 5; s. Levy, *Prov. Suppl.-Wb.* V 332a.

[2]) Über lat. *ecce* s. A. Köhler, *Archiv f. lat. Lexik.* V 16ff.; Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig 1890, S. 53. Brugmann, *Die Demonstrativpronomina der indogerm. Sprachen*, Abhandl. d. sächs. Ges. d. Wiss., phil.-hist. Kl. XXII, Leipzig 1904, S. 28. 33f. 51. — Lat. *eccum* > it. *ecco*: *Ecco La gente che perdè Jerusalemme*, Purg. 23, 28 und prov. *ec* (*vec*): *Ecvos Boeci cadegut en afán, E granz kadenas*, Boeth. 72. *La pélz li rúa, héc lo kap te tremblánt*, eb. 116; s. Appel, *Prov. Chrest.*[5] 317a im Glossar u. *ve-*, *vec*.

liche Mahl ist beendet, *Et Kes, qui ot servi as tables, Manjoït avuec les conestables. La ou Kes sëoit au mangier, A tant ez vos un chevalier Qui vint a cort mout acesmez, De totes ses armes armez,* RCharr. 46. An sonstigen Beispielen, die zugleich die verschiedenartige grammatische Konstruktion der deiktischen Partikel erkennen lassen, fehlt es nicht: *li reis . . . Se culchet a tere, si prïet damne Deu . . . . As li un angle ki od lui soelt parler,* Rol. 2452. *A Monloon a rois Bueves jëu Dusqu'al demain, que il levés se fu; A tant es vous un chevalier venu De vers Paris,* BHant. Festl. Fass. II (1912) 18617. *A tant es li vous un mesage* (ein Bote an ihn). Mousk. 22279. *Le branc Hugon vot panre Miles: au lever sus, Este vous li träite qui li est acoruz,* Orson 3634. *L'anpereres s'acit dedens son pavillon . . . A tant ez vous venir les douze conpaignons,* eb. 3249. *quant li rois Artus fu levés de la table et li chevalier estoient encore el palais et parloient entr'eus de chou qu'il voloient, a tant es vous entrer en la sale une damoisele,* Merlin II 252. *A tant ez le vilain ou vient,* Chast. SGille 67. *A tant ez vous le leu ou vient,* Bartsch Chrest. 73, 21 (Men. Reims). *A tant es u vient sa mestresse,* Rich. 425 (Anm.). *A tant es que li Laiz Hardis Court tantost embracier Claris!,* Claris 10793. *Ez vos li marchëant Lor vienent au devant,* Est. Jos. 387. Zu bemerken bleibt, daß mit der visuellen Erscheinung, auf welche der Dichter hinweist, sich nicht selten ein akustischer Eindruck verbindet, ja daß dieser überhaupt an ihre Stelle treten kann: *A tant es Aallars, qui les a escrïés,* Bartsch Chrest. 20, 180 (RMont.). *En çou qu'il ot dit la parole, Es vous qu'il ot une carole De puceles moult bien cantans,* Perc. 13346. *Franceis se taisent: as les vus aqueisiez,* Rol. 263. *Eth vos Sarazins a hüer,* Ambr. Guerre s. 4988. *A tant es que cascuns s'escrie: Ayuwe diex,* Rich. 1401. Und in noch weiterer, übertragener Bedeutung sucht der Ausruf *ez* die Aufmerksamkeit auch auf ein völlig unsinnliches Geschehen zu lenken: *Es vos l'esemple* (Kunde) *par trestot le päis Que cele imagene parlat por Alexis,* Alex. 37b. Hier mag man sich die Partikel von einer vageren rhetorischen Begleitgeste des Vortragenden unterstützt denken[1]).

Vielleicht sind wir berechtigt, in diesem Sinn auch jene bekannten afz. Ausdrucksweisen epischer Schilderung und Aufzählung als ursprünglich deiktisch empfunden aufzufassen, in denen demonstrative

---

[1]) *Ez* im Rahmen der Erzählung mit Beziehung auf eine erste, sprechende Person gebraucht: *Un en i out qui sempres vint avant: Es me, dist il, quil guard par ton comand,* Alex. 46d.

Pronomina in der abgeschwächten Bedeutung des bestimmten Artikels verwendet scheinen: *Or veit il (Oliviers)... Sarrazins ki tant sunt assemblet: Luisent cil helme, ki ad or sunt gemmet, E cil escut e cil osberc safret E cil espiet, cil gunfanun fermet. Celes eschieles ne poet il acunter,* Rol. 1031. eb. 1452. 3306. *La bataille est merveilluse e hastive... Trenchent cez puignz, cez costez, cez eschines, Cez vestemenz entresque as cars vives,* eb. 1612. eb. 1968. *Cez lur espees tutes nües i mustrent, Sur cez escuz mult granz colps s'entredunent, Trenchent les quirs e cez fuz ki sunt duble,* eb. 3581. *Ardent cez hanstes de fraisne e de pumier E cist escut jusqu'as bucles d'or mier; Fruissent cez hanstes de cez trenchanz espiez, Cruissent osberc e cist helme d'acier,* eb. 2537. *Qui donc vëist Renaut... ces hiaumes coper, Ces escus et ces hiaumes fendre et escarteler,* RMont. 238, 34. *Qui dont vëist ces escuiers armer, Haubers vestir et ces elmes fremer Et ces escus et ces lances coubrer!,* BHant. Festl. Fass. II (1912) 17838. — *Et chantent et vïelent et rotent cil jogler,* Karls R 413. eb. 837. *Cil escuier sont as ostelz corus, Establer font les boins destriers crenus,* GViane (B.) 44. *Cil escuier ont lor hernois trossé,* Guibert d'Andrenas (ed. Melander 1922) 512 mit Anm. *Cil destrier courent parmi la prëerie,* GViane (B.) 1617. *Chil bon cheval braidissent et cil mur arragon... Et cil braquet glatissent, s'abaient cil gaignon,* Jerus. 5640. *En mer s'enpaignent, quant la terre ont guerpie; Braient cil or et cil broon glatissent, Rechanent mur et cil destrier henissent, Cil espervier sor ces perches s'escrïent, Sonent cil cor, cil olifant bondissent,* MAym. 698. — *Kar dunc veit l'em eissir De cez arbres les flurs,* Ph. Thaon Comp. 725. *Ce fu en mai, ... Fueillissent gaut... Cil oisel chantent belement et söé,* Nymes 16. ähnl. GViane (B.) 350. *La damoisele... A la fenestre est venue au jor cler; Voit sor ces haubres ces oisellons chanter, Et parmi Saine ces poissonssiaus nöer, Et par ces prés ces flors renoveler; Ces pastoriax oit lor flajox sonner, Qi par matin vont lors bestes garder,* RCambr. 6218. *Or vienent pasques... cil pré sont raverdi, Cez douces eves retraient a lor fil, Cil oisel chantent.., Souz un chastel... ot granz bauz levez. Cez damoiseles i vont por caroler, Cil escuier i vont por behorder, Cil chevalier i vont por esgarder; Vont i cez dames por lor cors deporter,* Rom. u. Past. I 13, 2 ff., 11 ff. eb. I 29, 3. III 42, 1. *Ceo fu el meis d'avril entrant, Quant cil oisel meinent lur chant,* MFce Lais Y 56. *Che fu en May que pré florissent, Que chil arbre et chil boz fueillissent, Que chil oisiel sur le vert rain Se painnent de canter au main, Que damoisiel, que damoisiellez... font par ces gardins capiaus De rosez...,*

Rich. 910. *il vit l'air et pur et net Et ces oiseillonz esbaudir Et ces buissonés raverdir,* Escan. 1917. *Or est venu le tres gracieux moys De May,.. Que ces vergiers, ces buissons et ces bois Sont tout chargiez de verdure et de flours ... Parmi ces champs tout flourist et verdoye ... Ces oisillons vont chantant par degois,* Christ. Pis. (ed. Roy) I 35, Ball. XXXIV. — *Li garçon devant cez estables Torchent les chevaus,* Erec 358. *Virent set chevaliers de la chité, Et vinrent bohordant parmi ces prés,* Aiol 4949. *Oirre parmi ces sauvecines, Parmi roinsces, parmi espines,* Chev. au baris. 561. *Molt en voi de desmesurez Par ces chastiaus, par ces citez,* GProvins Bible 933. *Arbalaistriaus resanlent (li homme), quand il vont par ches rües, Se sont pour leur amour ches femmes si cornües; S'en sont par ches eglises devossions perdües,* GMuis. II 224. *Un riche home ot, ce dist la letre, En cele terre de Bourgongne* (vorher nicht genannt), Méon II 147, 7. *Mès, por ma matere abregier, Vous conterai tout demanois Qu'il avint en cel Amienois,* Mont. Fabl. I 154. *Parmi cele Alemaigne acueillent lor errer,* Berte 115[1]).

Fr. Diez, der zum ersten Male, *Gr. d. rom. Spr.* III[3] 79, Beispiele für diese Verwendung der demonstrativen Pronomina gesammelt hat, bemerkt hierzu: „Es ist ein Zug altfranz. Poesie, wenn das Demonstr. *cel* die Stelle des bestimmten Artikels einnimmt. Beispiele wie die folgenden sind häufig ... Schwerlich ist das Pronomen hier emphatischer Art."

G. Paris — E. Langlois, *Chrest. du m. â.*, [9]Paris 1914, S. LXIX (*Introduction*), präzisieren richtig: «*Le démonstratif cil, cist peut être employé au pluriel*[2]) *avec un sens très voisin de celui de l'article, mais*

---

[1]) Im Munde einer in der Erzählung auftretenden Person: *En cele Champaigne* (vorher nicht genannt) *hanta Uns chevaliers,* G. Dole 660. *Si amoit une dame en France En cele marche de Perchois,* eb. 665. Desgleichen auch anderwärts: *Une quitaine me laisisiez fermer. Tost i ferroient cil novel adoubeit De l'ost de France, cil ligier bacheleir,* G. Viane (B.) 366. *Encontre moi vanront duc et conte et princiers. Ces dames, ces pucelles et ces gantis moilliers,* Floov. 29. *en paradis ne vont fors tex gens, con je vous dirai. Il i vont cil viel prestre et cil viel clop et cil manke, qui totejor et tote nuit cropent devant ces autex et en ces viés creutes, et cil a ces viés capes esreses et a ces viés tatereles vestües ..,* Auc. 6, 28. *Ja certes tiex gens n'amerons, Mès beguins a grans chaperons, .. Qui ont ces larges robes grises Toutes fretelees de crotes,* Rose 12878 (Faulx-Semblant spricht). *Car alissons, s'il vos plaisoit, En cel vergier .. S'orrés les chans de ces oisiax, Verrés ces herbes et ces flors Qui tant ont fresces les colors,* Guil. Pal. 1367. *Par ces eglises en irés Nus piés,* Parton. 2833.

[2]) Doch s. auch die obigen singularischen Beispiele (*cel* in Verbindung mit Ländernamen).

avec cette restriction qu'il s'agit toujours d'objets concrets et supposés présents devant celui qui parle ou à qui on parle.»

W. Meyer-Lübke, der zunächst, *Rom. Syntax* § 141, Übergang vom Pronomen zum Artikel annahm und an die gleiche Erscheinung im Neupikardischen erinnerte[1]), hat seine Ansicht später revidiert. In der Besprechung von Ch. E. Mathews' Studie führt er, *Ztschr. f. frz. Sprache u. Lit.* XXXIII[2] S. 55, aus: „Zunächst möchte ich doch nicht ganz denselben Vorgang sehen, der im Übergang von *ille pater* zu *li pere* oder von *ipsa filia* zu sard. *sa fiza* vorliegt. Die häufige Verwendung von *cil* statt *li* im Epos hängt zunächst zusammen mit der anschaulichen Schilderung, die ja zu der charakteristischen Eigenart des altfranzösischen Epos gehört. Es handelt sich also ursprünglich um eine stilistische, einer bestimmten Dichtungsform oder sagen wir allgemeiner der Literatursprache angehörige Erscheinung, bei der es sich nur fragen würde, wie die verschiedenen Schriftwerke sich zu ihr verhalten; von der man annehmen darf, daß sie mit den Dichtungsformen, denen sie angehört, untergeht, daher sie dem älteren Neufranzösischen fehlt . . .“

K. Vossler, der die einschlägigen Verse des Rolandsliedes (s. oben S. 205) zitiert, deutet in dieser Weise: „Oft ist der Hinweis ein rein innerer, rein affektischer, rein emphatischer, ohne daß auch nur der geringste Versuch gemacht würde, dem Hörer sonstwie die zu veranschaulichenden Dinge näher zu bringen . . . So werfen begeisterte Redner und Prediger, denen es am Vermögen oder Willen zur lebendigen und sachlichen Schilderung fehlt, mit hinweisenden Fürwörtern um sich und fordern den Hörer dadurch auf, die Veranschaulichung der Dinge, die sie, die Redner, vermissen lassen, selbsttätig zu vollführen und zu ergänzen. Aus der feineren Sprachkunst der höfischen Dichter verschwindet denn auch bald schon dieser Gebrauch“ *(Frankreichs Kultur im Spiegel s. Sprachentwicklung,* S. 100; zit. auch von E. Winkler, *Das Rolandslied* [1919] § 13).

Auch ich glaube, daß in den genannten Wendungen, welche vor allem den für mündlichen Vortrag bestimmten afz. Dichtungen

---

[1]) Ebenso Kr. Nyrop, *Gramm. hist. d. l. l. frç.* II § 498, Rem. 2. Vgl. ferner F. Brunot, *Hist. d. l. l. frç.* I 462. E. Lemme, *Die Syntax des Demonstrativpronomens im Franz.*, Diss. Göttingen 1906, S. 50, 90, 105 (mit Hinweis auf die bereits von Giesecke, *Die Demonstrativa im Afz.*, Diss. Rostock 1880, gesammelten Beispiele). Ch. E. Mathews, *Cist and cil, a syntactical study,* Baltimore 1907, S. 14, 101 ff. *(„Cist and Cil equivalent to definite article“)*; hierzu auch O. Schultz-Gora, *Archiv f. n. Spr.* 125, 463 f.

eigentümlich sind und hier der erhöhten Lebhaftigkeit der epischen Schilderung dienen, das demonstrative Element seine Kraft wahrt. Ich fasse diese demonstrativen Formen als sprachliche Reflexe vager, rhetorischer Zeigegebärden auf, mit denen der Vortragende seinen Worten sinnfälligen Nachdruck zu verleihen sucht. —

Noch deutlicher offenbart sich der ursprüngliche rhetorisch-deiktische Charakter afz. demonstrativer Pronomina und Adverbia, wenn in anschaulicher Erzählung der Dichter mit ihnen auf zwei einander gegenüberstehende Objekte der Wahrnehmung hinweist und damit verschiedene Richtungen unterscheidet, vor allem auch, wenn er eine noch größere Fülle nach verschiedenen Richtungen hin auseinanderstrebender Einzelerscheinungen in aufzählenden und aufteilenden Formeln seinen Hörern zur faßlichen Anschauung bringen will. Hier tragen die demonstrativen Sprachformen den Ton, und die sie verdeutlichenden Zeigebewegungen sind nicht vager Natur, sondern weisen in bestimmte Richtung. Nach der möglichen Verwendungsart der Demonstrativa lassen sich die Beispiele leicht gruppieren:

cil . . . cil: *Cil s'an vont, et cil s'an retornent*, Erec 6411. *Cil defandent et cil assaillent,* Clig. 1530. *Einsi cil fuit et cil le chace,* Ch. lyon 885. *Einsi remest cele a sejor Et cele erra au lonc del jor,* eb. 4835. *„Mes je"* (bin besiegt) — *„Mes je", fet cil et cil. Tant sont andui franc et jantil Que la victoire et la corone Li uns a l'autre otroie et done, Ne cil ne cil ne la viaut prandre,* eb. 6357. 6361. *Cil chevauche, cil dui charretent,* RCharr. 400. — *Vëissiez mult servanz errer E cels issir e cels entrer,* Rou III 9268. *Li autre jöent d'autre part Ou a la mine ou a hasart, Cil as eschas et cil as tables,* Erec 357. *An la sale mout grant joie ot, Chascuns servi de ce qu'il sot: Cil saut, cil tume, cil anchante, Li uns conte, li autre chante, . . Cil sert de harpe, cil de rote, Cil de gigue, cil de vïele, Cil fläute, cil chalemele,* eb. 2041. *Le jor ot Erec mainz presanz De chevaliers et de borjois . . . Cil li presante un ostor sor, Cil un brachet, cil un levrier, Et cil autres un esprevier, Cil un corant destrier d'Espaingne, Cil un escu, cil une ansaingne, Cil une espee, cil un hiaume,* eb. 2392. *Et Kex . . . Servi, devant le roi s'estait, Celui boute, celui retrait,* Veng. Rag. 4150. eb. 4152. 4156 ff. *toz (les Seisnes) les a morz et ocis, Çaus afolez et çaus conquis,* Clig. 3808. *Celz prent, celz mahaigne, celz bat, Cels cache qu'il nė puet ataindre,* Galerent 6203. *Chil le fiert, chil li rue, tout l'ont acouveté,* Doon 160. *Jofrois crie moult biel Ango, Et cil Valence, et cil Potto, Et cil*

Hainau et cil Braibant,.. Cil Loherainne et cil Montfort, Mousk. 7065. *La furent destrier a lagan, Cil prent Ferrant et cil Moriel, Et cil Vairon et cil Soriel, Et cil Lïart et cil Bauçant, Cil fuit et cil le va kaçant, E cil autres Fauviel amainne,* eb. 7082. *Cil se vestent et cil se chaucent Et cil endossent lor clavains,* Escoufle 942 (die Überfallenen). *Cil va braiant, cil crie et pleure, Et cil ses paumes va batant,* GCoins. 225, 542. *Cil crie, cil se pasme et cil est amüis,.. Cis crie por son bras, cis pleure pour sa gamme, Cis a ars un des piés et cis a ars la main,* GCoins. Christ. (Ott) 1726. *Si sont li changëurs en tire Qui davant eulx ont leur monnoye, Cil change, cil conte, cil noie, Cil dit: „C'est voirs", cil: „C'est mençonge",* Galerent 3373 (Marktleben in Metz; ähnl. Veng. Rag. 1820 ff.[1]).

cist . . . cist: *Et dit chascuns et cist et cist: Antre nos est cil qui l'ocist,* Ch. lyon 1199. *Quant Gleoläis sot l'afeire, Antre eus ala concorde feire Si que toz igaus les an fist: N'i ot neant ne cist ne cist,* Guil. d'A. 1076. *Cist trebuche, cist gist, e cist muert e cist saigne,* Rou II 801. *Donc vëissiez'... Les uns les altres encontrer E cels ferir e cels boter. Cist fiert, cist faut, cist fuit, cist chace, E cist ëesme e cist manace* (Var. *cil.. cil... cil),* eb. III 8267[2]).

cil . . . cist: *Le jugement que Richard fist, Ne cil ne cist ne cuntredist,* Rou III 466. *Se cil li paie, cist li rent Tot cop a cop, sanz plus atendre,* Mer. 716. — *Lors est comenciez tot de bot Li murmures et li estris. Ça .II., ça .III., ça .V., ça .VI. Vont par escoles conseillant. Se ceste dit son bon avant, Ceste redit le suen après; Et quant cele a parlé adès, L'autre redit greignor reson. Ceste se test et cele non,* Mer. 928. *li pueples li vient entor, Qui l'esgardent com a merveille. Se cist parole, cist conseille A cel autre, et cil*

---

[1]) Im Munde eines in der Erzählung Sprechenden: *Nostre empereres a ses barons fievez, Cel done terre, cel chastel, cel citez, Cel done vile selonc ce que il set. Moi et vos, oncle, i somes oublïé,* Nymes 37. — Beispiele auch bei Lemme *a a O.*, S. 70 und Mathews *a. a. O.*, S. 44 u. 46. Vgl. L. Jordan, *Altfranz Elementarbuch* (1923) S. 217, Anm. 1. — Vgl. auch altspan. *della part e della* oder *della e della part = de una y otra parte: Della part e della pora las vistas se adobavan,* PCid 1965. *Della e della parte, quantos que aquí son, Los mios e los vuestros que sean rogadores,* eb. 2079. *Della e della part en paz seamos oy,* eb. 3139.

[2]) Einzelne dieser Beispiele neben anderen bei Lemme S. 70, Mathews S. 20. Letzterer bemerkt zu dem (obigen) Vers Rou II 801 richtig: *The author here assumes the attitude of a spectator, and naturally designates, perhaps with a gesture, each victim as „this one", for he falls or lies dead right before his eyes.*

le regarde; Mès Meraugis ne se prent garde De quan qu'il dïent, eb. 2918. *Celui bese et cestui enbrace,* Ren. (M.) Ia 2097[1]).

ça ... ça: *Chevalier vienent* (zum Turnier): *dis et dis Et vint et vint et trante et trante, Ça quatre vint et ça nonante, Ça çant, ça plus et ça deus tanz,* RCharr. 5612. *Dames i ot plus de . C. pere Qui issent des chambres lasus, Ça .XX., ça .X., ça mains, ça plus,* Mer. 918 (s. auch das oben angef. Beisp.). *Après mengier tous s'assemblerent La ou dames les appellerent, Ça .X., ça .XV., et ça .XX.,* Galerent 143. *Au mengier sont assis, ça cent, ça vint, ça trente,* Berte 280. *Et vit* (im Kloster) *par ces angles repus Cha .V., cha .III., cha .II., cha un,* Tumb. ND 71. *manoient tote la gent Ça deux, ça trois, esparsement,* Parton. 350. *les borgois biax et honerables Qui as changes furent asis Ça .II., ça .III., ça .V., ça .VI., Selonc ce qu'il apartenoit Et selonc que chascunz tenoit Compaingnie,* Escan. 17888. *vit les Sains de paradis Cha .V., cha .VI., cha .IX., cha dis Alans et venans,* Adv. ND. (Chassant) S. 11. *Nus ne remest dedenz la vile ... Que tuit ne soient a l'Ors batre, Ça dis, ça sept, ça troi, ça qatre, Trestuit batoient Dant Brun l'Ors,* Ren. 9262. *contre terre les sovine, Cha trois, cha cinc, cha un, cha deus,* StJul. 1053. *Les paiens ocist et abat, Ça dous, ça trois, ça cinc, ça quatre,* eb. 2181. *Truevent les mors, ça sis, ça set, ça dis,* Enf. Og. 1264. *Qui remire la bele chace Que fere soliiez jadis, Lez voz brachès entrer en trace Ça cinq, ça sept, ça neuf, ça dis,* Ruteb. (Kressner) 97, 52[2]).

ci ... ci: *Entre Alemaigne e Fontenei S'en fuieient a grant desrei, Ci set, ci sis, ci cinc, ci trei* (Var. *Ça .V., ça .VI., ça .VII., ça .III.*), Rou III 4165. *Mult se vont entr'els dementant E par tropeals vont conseillant, Ci vint, ci quinze, ci quarante, Ci cent, ci trente, ci seisante,* eb. III 6079. *il se vont muchant par desous ces ronchiaus, Chi*

---

[1]) Diese Beispiele neben anderen schon bei Lemme S. 72 u. Mathews S. 61—63; s. ebd. S. 43. Lemme führt S. 6 u. S. 70 des Weiteren an: *Se alloit mocquant puis de l'un puis de l'autre, puis ceste cy, puis ceste la regardant,* Nouv. Frç. XIV[e] s. 126. Dem entspricht ein nfz. *celui-ci .. celui-là,* z. B. *Aussitôt la comédie fut interrompue. Voilà tous les acteurs en peine: les uns m'appellent, les autres me font chercher: celui-ci crie, et celui-là me donne à tous les diables,* Lesage, Gil Blas X 10 (am Schluß).

[2]) Im Munde von Personen, die in der Erzählung als Sprecher auftreten: *Sire ... Vëés que vostre chevalier Vont esbahi ça .X, ça .XX.,* Veng. Rag. 37. S. hierzu die ausführliche Anm. Friedwagners S. 181, der u. a. auf Tobler, *Verm. Beitr.* II[2] S. 163f. verweist („Asyndetische Paarung von Gegensätzen"). Der deiktische Charakter dieser gruppenbildenden Formeln wird hier nicht berücksichtigt.

deus, chi chinc, chi six, assanlant par monchiaus (die Küchlein), GMuis. I 181[1]).

la ... la: *Gauveins voit cele gent combatre La cent, la mil, la vingt et quatre,* Claris 8993 (angef. von Tobler, *Verm. Beitr.* II² 164). *Del chevalier as douz escus Ne fine ne ne cesce nuns. Lai cinc, lai sis, lai set, lai huit Par tropez en parolent tuit,* Beaud. 1432.

ça ... la; de ça ... de la; (et) ça et la: *Cop ça, cop la, dou pié la bote* (der Wolf den gefundenen Schädel), Lyon. Ys. 1653. — *Botent de cha, botent de la, Mais onc la pierre ne crolla,* MSMich. 287. *Yseut la bele chevaucha, Janbe de ça, janbe de la,* Trist. I 187. — *La roiz entor lui* (Renart) *s'entorteille ... Torne et retorne ça et la, Et qu'il plus torne, plus s'enlace,* Ren. 5086. *Le coc a pris a dechacier Et ça et la, et sus et jus,* eb. 5037 usw.[2]).

Wie diese Beispiele lehren, werden die einander gegenüberstehenden Pronominal- und Adverbialformen *cil ... cist* (oder *cist ... cil*) und *ça ... la,* weit häufiger aber die gleichen Formen *cil ... cil, cist ... cist, ça ... ça, ci ... ci, la ... la* in mehrfacher Wiederholung verwendet. Der abweichende sprachliche Ausdruck läßt auch eine verschiedene Haltung und Zeigebewegung des Vortragenden voraussetzen. Dem *cil ... cist, ça ... la* entsprechen Zeigegebärden, die bei unverändert bleibender Grundstellung und Front des Sprechenden nach verschiedenen Richtungen hin ausgeführt werden. Gebraucht er aber ein *cil ... cil, cist ... cist* usw., so verändert er mit größerer Lebhaftigkeit bei jedem neuen *cil* seine Front, während die Rich-

[1]) Im Munde eines in der Erzählung Auftretenden: *plusor chevalier vaillant .. Sont par ce bois en agait mis, Ci .V., ci sis, ci set, ci dis; Pour ce vous di que bien errastes Quant de cez genz nus ne trovastes,* Claris 18642. Diese Beispiele finden sich schon, in anderem Zusammenhang gesammelt, bei Tobler, *Verm. Beitr.* II² 163. — Gelegentlich begegnet ein *ça et ci: Puis en fëist fere chemise ... Puis la vestist crïant merci, Batant sa coupe et ça et ci,* Trois Dits II 160 (Rom. XII 223). *Asés l'ai regardee (la pucele) et par ci et par ça, Se tant ne quant est arse ne brüie del fu, Mais onques mais si bele, ce me samble, ne fu,* G. Coins. Christ. (Ott) 3144.

[2]) Die ersten Beispiele schon bei Tobler, *Verm. Beitr.* II² 160; *ebd.* Hinweise auf nfz. *par-ci par-là, de ci de là, de çà de là,* it. *di quà di là.* S. ferner nfz. *qui çà, qui là: Ils couraient tous, qui çà, qui là* (Littré s. *çà*). — Auch prov. *de sai .. de lai: Dirai vos d'Amor com signa; De sai guarda, de lai guigna, Sai baiza, de lai rechigna,* Marcabru (Dejeanne) XVIII 20. *de sai de lai: ades vai de sai de lai,* Flam. 1061 (Levy VII 425). *sai et lai* (*sai ni lai*)*: Noil tolyra päors .. que non .. gares Tan sai e lai entro que vis Cel que d'amor per leis languis,* Flam. 2430 (s. auch Raynouard *Lex.* IV 8, Levy VII 423).

tung der Zeigebewegung, vom Sprechenden aus gesehen, stets die gleiche bleibt[1]). —

Es gehört in den Kreis dieser Betrachtungen endlich das exklamative, weder komparativ noch konsekutiv gebrauchte afz. Adjektivum *tant* „soviel", welches die epische Dichtung, oft auf Höhepunkten der Erzählung, anaphorisch verwendet, um in häufenden Aufzählungen die ganze überschwengliche Fülle der Einzelerscheinungen eines bewegten Bildes, etwa des Getümmels einer Schlacht, dem Hörer einprägsam vorzuführen. Mit der Annahme rhetorischer, in diesem Fall zugleich symbolischer Begleitgesten, welche die große, schier unzählbare Menge der Einzelvorgänge nachahmend andeuten wollen und auf welche das sich wiederholende *tant ... tant* emphatisch hinweist, findet diese demonstrative Sprachform ihre einfache Erklärung:

Fierent li un, li altre se defendent. Tante hanste i ad e fraite e sanglente, Tant gunfanun rumput e tante enseigne! Tant bon Franceis i perdent lur juvente!, Rol. 1399. *La vëissiez si grant dulur de gent, Tant hume mort e naffret e sanglent!,* eb. 1623. *La vëissiez tant cop d'aspee Et tante lance enquarteree, Tanz Sarrazins par ces estrees Morir sanglent sor l'erbe lee,* Gorm. 502. *La vëissiés tante targe saisie, Et por ferir tante lance brandie,* RCambr. 2372. *La vëissiés fier estor et pesant, Tant escu fendre, tante lance froissant, Et desrompu tant hauberc jazerant, Tan pié, tam poing, tante teste perdant, Et par le gué en furent tant gisant,* eb. 4040. *La vëissiés un estour si pesant, Tant escu fraindre, tant hauberc jasserant,* BHant. Festl. Fass. II (1912) 17318. *La vëissiez un estor si mortel,*

[1]) Anders formuliert bei Brugmann *a. a. O.* S. 12; s. *ebd.* S. 130f., 132f. — Man könnte versucht sein, in ähnlicher Weise auch demonstrativ modalen Aufteilungsformeln ursprünglich deiktischen Charakter zuzuschreiben, indem man sich die hier einander gegenübergestellten möglichen Arten („so und so", „so oder so") mit entsprechenden vagen Zeigebewegungen angedeutet denkt: *Gaudins esgarde son ami, Et sus et jus et si et si: Sel voit si bel del tot en tout ..,* Parton. 8266. *Se tu l'esgardes entre mil, Nel puez esgarder si ne si, Que tu n'esgardes autressi Trestouz les autres qui i sont,* Eracl. 3596. *Tant fort le gardent si ami, Ne s'ociroit ne si ne si,* Parton. 5466. *Ne set ke fere en nule guise De demorer, n'issi n'issi,* Dolop. 171. *Onkes, por chose k'il vëist, Ne por chose qu'on li fëist, N'a tort, n'a droit, n'einsi n'einsi, Uns moz de sa bouche n'issi,* eb. 107. *Mult m'esmerveil pur quei li reis si le häi, Se pur ço nun qu'il ... s'osa drecier vers lui n'einsi n'einsi,* S. Thom. (Ed. Walberg 1922) 1629. (Ganz anders it. *così così* und Verwandtes, s. L. Spitzer, *Archiv f. d. Stud. d. n. Spr.* 130, 339 = *Aufsätze z. rom. Syntax und Stilistik* (1918), S. 38).

Tante anste fraindre et tant escu tröer, Jourd. Bl. 209. *Lai vëissiez tante(s) hanste(s) brandie Et tante anseigne,* GViane (B.) 1611. *La vëissiez tante targe copee, Tante baniere au vent desvelopee Qui le jor fu malement defolee,* MGar. 52. *vëissez Tant pié, tant poign, tant de teste tolant,* Aquin 1643. *La ot tante hanste frainte et tant escu tröé, Tant haubert desmaillié et tant clavain faucé, Tant cop feru d'espee desus hiaume gemé,* Flor. de Rome 1789. *Ha Dex! ce fu jourz pleins de pleurs mortex, jourz orrible et pleinz de paor, en laquele tante tormant sont fait, tantes testes trainchïes, tant membre copé, tant cors mené a fin (O dies ... horribilis et formidolosa in qua tanta exacta sunt exicia, tot defecta sunt capita, tot amputata membra, tot exanimata corpora),* Leg. Gir. Rouss. 56.

Li tornois assanble ... La ot tante vermoille ansaingne Et tante bloe et tante blanche, Et tante guinple et tante manche, Qui par amors furent donees ... Iluec vit an le jor lacier Maint hiaume a or et maint d'acier, Tant vert, tant jaune, tant vermoil Reluire contre le soloil, Tant blazon et tant hauberc blanc, Tante espee a senestre flanc usw., Erec 2138 ff. *A le campaigne voit les conrois rengier, Tante baniere onder et baloier, Et tant vert elme reluire et flamboier, Et tante targe, tant escu a ormier, Tant auferrant et tant corant destrier,* Alisc. 141. *virent Reluire tant escu et tant hiaume doré, Tant martel et tant pic de bon achier tempré,* Doon 304. *Illoc vëissiez venteler Tantes beles riches banieres ... Tanz vëissiez la filz de meres, Tanz lignages, nevuz e freres, Tant bonz haubercs, tant bons parpoinz, Tanz armees genz si qu'as poinz, Tantes lances e tantes glaives ... La vëissiez tanz genz errant, Tanz chevals balcenz e ferranz, Tantes mules* usw., Ambr. Guerre s. 9768 ff. *La vëissez tanta pellice hermine, Tant bel blïaut e tanta pel martrine, Tant jovencel, tanta bele meschine!,* Alex. Gr. B 214. *La vëist on tante tente drescie, Et tant escu où li ors reflambie, Et tante enseingne ... Et tans destriers ... Tant chevalier qui sa terre ot laissie, Et tant vassal qu'a sa terre engaigie, Et tant ribaut qu'a la pance rostie ... Tant jouglëor, tante putain sartie ..,* Gayd. 145. *La pëussiés vëir tant vieus dras depanés, Et tante longe barbe et tant chiés hurepés, Tant magres et tant sès et tant descolorés, Et tante torte eschine, et tans ventres enflés, Et tante jambe torse et tans piés bestornés, Et tant mustiaus rostis et tant cauquains crevés,* Chans. d'Ant. II 221. — *Deus! tante dame liee S'en fu le jor iriee,* Cor 257. *Quant cil prince s'aprestent Et lour conpaignons vestent A pasque o a nöel, Après eus vienent tant Escuier et serjant Qui vuelent autretel,* Prov. vil. 126 d.

La vëissiez t a n z *chevaliers plurer, Ki tuit li dïent: Tant mare fustes, ber,* Rol. 349. *La vëissiés* t a n t e *larme ploree,* T a n t *puing hurté,* t a n t e *teste tiree Et* t a n t e *robe de soie deskiree,* BHant. Festl. Fass. I (1911) 6717. *Chascuns de duel faire ce poinne,* T a n t e s *larmes i out plorees,* T a n t e s *faices agratinees,* T a n t *chevoil trait et derompu,* T a n t *poins destors,* t a n t *pis batu,* T a n t *pelison vair desirei,* T a n t *grenon trait et detirei,* T a n t e s *palmes i out batües,* Flor. u. Lir. 655[1]).

Früh erscheint neben *tant*... *tant* in diesen epischen Aufzählungen das undeiktische *maint*... *maint,* dessen schwächerer, indefiniter Be-

---

[1]) Weitere Beispiele bei Godefroy VII 639 b. S. auch A. Tobler, *Verm. Beitr.* II² 49 (Einzahl im Sinne der Mehrzahl?). — Prov.: ... T a n s *ponhs trencatz e* t a n t a *testa,* S. Hon., angef. von Raynouard, *Lex. rom.* IV 668 a. Häufig auch in der altspan. Epik: *Veriedes* t a n t a s *lanças premer e alçar,* T a n t a *adagara foradar e passar,* T a n t a *loriga falssa desmanchar,* T a n t o s *pendones blancos salir vermeios en sangre,* T a n t o s *buenos cavallos sin los duenos andar,* PCid 726. T a n t a *cuerda de tienda y veriedes quebrar,* eb. 1141. T a n t a *tienda preçiada e* t a n t o *tendal obrado Que a ganado myo Çid con todos sus vassallos!,* eb. 1783. T a n t o *braço con loriga veriedes caer a part,* T a n t a s *cabeças con yelmos que por el campo caen,* eb. 2404. *Veriedes aduzir* t a n t o *cavallo corredor,* T a n t a *gruessa mula,* t a n t o *palafre de sazon,* T a n t a *buena espada con toda guarnizon,* eb. 3242 usw., s. Menéndez Pidal, *Cantar de mio Cid* I (1908), S. 336 (doch ohne Erklärung der rhetorisch demonstrativen Form), sowie *Poema de mio Cid* [Clásicos castellanos, Madrid 1913] S. 39 (hier von M. Pidal als *moda francesa* bezeichnet). — In ähnlicher Weise läßt der Dichter auch Personen seines Epos dieses emphatisch aufzählende *tant* gebrauchen: *Ço dist Marsilies: ... Par* t a n t e s *teres ad sun cors demenet* (Charlemagne)! T a n z *colps ad pris sur sun escut bucler!* T a n z *riches reis cunduiz a mendeier!,* Rol. 525. eb. 540. *Devant ces murs* (spricht der Bote) *verras* t a n t *très drechier E* t a n t *pomel par deseure ficher ... Et* t a n t e *enseigne contre vent baloier,* Og. Dan. 4147. — Nicht rhetorischer Natur, sondern affektisch-deiktischer Art sind die schmerzlichen Klagen der Mutter oder der Braut im Alexiusliede: *Filz Alexis, de ta dolente medre!* T a n t e s *dolors at por tei enduredes, E* t a n t e s *fains e* t a n t e s *seiz passedes, E* t a n t e s *lairmes por le ton cors ploredes!,* Alex. 80 a. *Sire Alexis,* t a n z *jorz t'ai desirret, E* t a n t e s *lairmes por le ton cors ploret, E* t a n t e s *feiz por tei en loinz guardet,* eb. 95 a (analoge Verwendung von *tel* eb. 84 a: *A* t e l *dolor et a* s i *grant poverte, Filz, t'ies deduiz par alïenes terres!).* Ferner, ebenfalls in schmerzlicher Erregung gesprochen: *Eh! Durendal! ..* T a n t e s *batailles en camp en ai vencües E* t a n t e s *teres larges escumbatües, Que Carles tient,* Rol. 2306. *Dex!, dit Guillaumes, .. Por c'ai ocis* t a n t e *bele jovente, Ne por qu'ai fet* t a n t e *mere dolante, Dont li pechié me sont remés el ventre,* Nymes 274. Auch prov. (lyrisch): *A!* t a n t a s *bonas chansos E* t a n *bo vers aurai faih, Don ja no·m mezer' en plaih, Domna, si·m pesses de vos Que fossetz vas me tan dura. Aras sai qu'e·us ai perduda!,* BVentad. 8, 1 (Appel S. 51).

deutung sich *tant*, beim Ausbleiben der ursprünglichen Begleitgeste, allmählich nähern mußte. *Cel jor i ot mainte sele voidie Et mainte targe deroute et desartie Et mainte broigne et rompue et croisie,* GViane (B.) 1614. *La pëussiés vëoir maint paveillon tendant, Maint tref inde et vermeil..*, Chans. d'Ant. I 218. ebs. Doon 308. BHant. Festl. Fass. II (1912) 17340. BComm. 1581. Enf. Og. 1265, 6243 usw.; auch *L'en m'apele Colin Muset, S'ai mangié maint bon chaponet, Mainte haste, maint gastelet,* Col. Muset (ed. Bédier 1912) IV 34. Aus der Verbindung von *tant* und *maint* ist ein *tant maint (tamaint)* hervorgegangen: *Tant mainte nuit dormis sos vos memelles!,* ruft in schmerzlicher Erinnerung an Guiborc der vom Tode bedrohte Vivien aus (Chev. Viv. 608)[1].

IV.

Fast allen Beispielen, die wir im vorigen Abschnitt für rhetorische Deixis gegeben haben, kommt eine stilistisch-literarische Bedeutung zu, insofern als die besprochenen demonstrativen Redewendungen zunächst dem Stil und der Vortragstechnik des altfranzösischen Epikers eigentümlich sind. Wenden wir uns jetzt der konzessiven Formel *tant soit peu,* von der wir ausgingen, und Verwandtem zu, so kehren wir zu Ausdrucksweisen der Umgangssprache zurück, die eine weniger ausgesprochen literarische Verwendung erfahren haben. Das rhetorisch aufzählende afz. Adjektivum *tant* wies auf eine symbolische, eine große Menge andeutende Begleitgeste hin, das neutrale *tant* der Umgangssprache wird eine gleiche deiktische Interpretation erfahren dürfen (Hinweis auf einen hohen Grad oder eine große Menge); sucht doch jeder lebhaft sprechende Romane seine Aussage durch sinnfällige, nachahmende Zeigebewegungen zu verdeutlichen und zu bekräftigen. Einschlägige Beispiele

[1]) An dieser Stelle also affektisch-deiktisch (im Munde einer in der Erzählung auftretenden Person). Für ein rhetorisch aufzählendes *tamaint ... tamaint* habe ich Beispiele nicht zur Hand; einfaches *tamaint* öfters bei Jehan de Condé, s. G. Cohn, *Ztschr. f. fz. Spr.* 43², 16. —

Es bliebe zu untersuchen, ob nicht auch das syntaktische Schicksal von lat. *talem* > *tel,* prov. span. *tal,* it. *tale,* durch ursprünglich rhetorisch-deiktischen Charakter in einzelnen Fällen bestimmt oder mitbestimmt worden ist. Auch hier vollzieht sich bekanntlich ein Übergang von demonstrativer zu indefiniter Bedeutung. Wenig oder gar nichts darüber sagt Herm. Jäger, *Die Syntax der unbestimmten Fürwörter tel, autre u. nul,* Diss. Göttingen 1906. Ein distributives *telui ... telui* läßt an das frühere *cil ... cil* zurückdenken: *Li gentiz Möyses soloit la nuit toz solz Porteir l'aiwe as hermites qu'il savoit besinos, Telui* (Var. *Celui*) *a quatre liwes, telui trois, telui dous,* Poème mor. 69 c.

sind von G. Ebeling, *Festschrift A. Tobler* (1905) S. 460 f., und Tobler selbst, *Archiv f. n. Spr.* 115, 245, in hinreichender Zahl gegeben worden. Ihrer grammatischen Konstruktion nach lassen sie sich verschiedenen Gruppen zuteilen: a) *Mes n'est riens, tant po de san et, Que an leu ou l'an bien li fet Ne revaingne mout volantiers*, Ch. lyon 2865. *Et lor escu n'estoient mie Tel que rien an ostast espee, Tant fust tranchanz et aceree*, eb. 3624. *Les autres (cordes) lessa jus aler Et jus a terre trahiner, En disant que, se me trahaie Tant fust pou par devers la haie, Elle tantost les reprenroit Et a li me resacheroit*, Peler. V 7328[1]). *ils en estoient tous honteux et moins amoureux de leurs femmes qui leur estoient peu humbles, craintives et obëissans, ce qu'elles ne devoient pas estre en tant soit petite chose*, Ménag. I 143. — b) *Ja ne sera pris (li castiax) par esfors De nul siege qui tant soit fors*, Brut 8926. *Nuls hom nel ravisast qi tant conëu l'ait*, Ch. Sax. I 236. *Car ... Ne vauroit il que le sëust Hom qui de lui tant privés fust*, Amad. 379. — c) *Quant je m'aroie tant pené, Ne vos aroie dit anuit L'appareil*, RViol. S. 276. *n'en poroie avoir joie, Quant tant m'en serai peneis*, Bern. LHs. 399, 1. — d) *ne puet avoir treshaute honnour, tant ait d'avoir, s'il ne set les bons honnorer*, Cleom. 488. Mit Recht dürfen zumal die drei letzten, von Tobler *a. a. O.* angeführten Beispiele, die über die Grenzen der Erklärung Ebelings hinausreichen, als beweiskräftig für den deiktischen Charakter des *tant* gelten.

Selten bezeichnet in ähnlichen konzessiven Sätzen ein solches adverbiales oder neutrales *tant* einen niedrigsten Grad oder eine geringste Menge. Eine Verfügung des hlg. Ludwig, die Joinville überliefert, besagt: *Derechief, li autre prevost, li baillif et li serjant jureront ... que il ne penront ne ne feront penre nul don, quex que il soit, a leur femmes, ne a leur enfans, ne a leur freres, ne a leur sereurs, ne a autre persone, tant soit privee d'aus* (auch nur soviel d. h. auch nur im geringsten), Joinv. 468 d. Ferner, ebenfalls mit einer Gebärde der Kleinheit gesprochen zu denken: *Par fei, ce n'est mie Drancès Ki tant* (auch nur soviel d. h. auch nur das Geringste) *en voille por vos faire!*, En. 6783[2]).

---

[1]) Ein anderes frühes Beispiel für *tant soit peu* aus dem 14. Jahrhundert habe ich *Hauptfragen der Romanistik* S. 101 angemerkt.

[2]) Prov.: *Tan* (auch nicht soviel = gar nicht) *tem morir, sol la dolors m'esglaya*, Appel, *Prov. Chrest.* 96, 45 (s. Glossar u. *tan*, S. 309 a). Auch gehört hierher die prov. Wendung *non aver per tan* „sich nicht soviel d. h. nichts machen aus", Levy, *Suppl.-Wb. tan* 38 (S. 50): *Mout l'amera, s'ill amar mi*

Selten auch begegnet ein substantivisches deiktisches *tant (un tant)* mit der Bedeutung „so wenig, so ein bißchen, ein bißchen"[1]). Dafür treten Diminutivbildungen wie *un tantet,* seit dem 14. und 15. Jahrhundert auch *un tantelet, un tantin, un tantinot, un tantinet* ein, die freilich die ihnen ursprünglich innewohnende deiktische Kraft häufig genug eingebüßt haben[2]).

Die recht eigentlich altfranzösischen demonstrativen Bezeichnungen einer geringsten Menge, eines niedrigsten Grades sind formelhafter Art. Es sind die in negativen oder hypothetischen Sätzen überaus häufig auftretenden, frühzeitig erstarrten Wendungen *(ne) tant ne cant* und *(ne) ce ne coi.*

---

volgues, Mas non o vol ni non o a per tan (Var. *Mas lieys non cal de mi ni m'a per tan*). — So schon lat. *tantum, nec tantum (est mihi tanti* „es gilt mir so wenig", *non est tanti*) neben den Diminutivformen *tantulum, tantillum (ne tantillum quidem)* und Wendungen wie *huius non facio (tu quod te posterius purges, hanc iniuriam mihi nolle factam esse, huius non faciam,* Terent. *Ad.* 163); griech. *οὐδὲ τουτί.* S. Sittl, *a. a. O.*, S. 98; Brugmann, *a. a. O.*, S. 7.

[1]) Ein Beispiel scheint in einem satirischen Exkurs des Gautier de Coincy wider die Ärzte vorzuliegen, deren Medikamente ebenso geringwertig wie teuer seien: *Barat et guile i a il trop; Trois cuileretes de syrop, De l'un un pou, de l'autre tant, De lor trufes i metent tant, Qui a envis valent un oef, Nos vendent il dix souz ou noef,* Méon II 79, 2483. Prov.: *un tan* „ein Bißchen": *Si com del fel us tans Torna en amaror Sen de bona sabor, Us petitz de lageza Torba tota boneza,* Levy *Suppl.-Wb.* u. *tan* 5 (S. 43). portug. *um tanto, algum tanto* „ein klein wenig", „etwas". — Über das gleichfalls singularische und substantivische, aber nicht deiktisch zu fassende afz. *cel tant, ce tant,* it. *quel tanto* s. A. Tobler, *Verm. Beitr.* I[2] 184.

[2]) *Cil tantez d'anguiles est nostre Et li remananz si soit vostre,* Ren. in Bartsch Chrest. 39, 115. *De farine orent un tantet, Dont porent faire un penet,* Barb. u. M. II 128, 21. *Un seul tantait de belle chiere Ne puis de lui traire n'avoir,* Mir. ND zit. u. a. von Godefroy X 742 b. nfz. *un tantet de pain* usw. s. Littré s. v. — *Moult aras a porter grant fais, Et se tu veulx mon tantelet Porter, ja ne m'en sera let, EDeschamps,* zit. von Godefroy VII 643 a. — *Attendez un tantin,* Arrest. Amor. zit. von Godefroy VII 643 a, ebd. ein Beispiel aus Scarron *(un tantin de polygamie).* — *ung tantinot,* Beispiel aus Grebans Myst. Pass. zit. von Godefroy VII 643 a. — *plus part de celle (pièce) de mouton, de laquelle l'ostesse avoit ung tantinet mengé,* Cent Nouv. Nouv. (Ed. Wright) II 159. *Mon bon mary, sauvez ma vie ... Baillez la main ung tantinet,* Anc. théâtr. frç. I 34 (Farce du Cuvier). *retiengne le hutinet: Combien qu'il n'ayme bruyt ne noise, Si luy plaist il ung tantinet,* Villon, Test. 1109. *Ung tantinet après midy,* Mon. dram. in Romania XVI 465. *J'enraige que je ne l'acolle En lieu secret ung tantinet,* Anc. théâtr. frç. I 195. Weitere Beispiele bei Godefroy X 742 b. nfz. *je n'en veux qu'un tantinet,* s. Littré s. v. — it. *un tantino, un tantinetto;* portg. *um tantito.*

(ne) tant ne cant: *Bien vit... Que li soleilz en tant De tens* ne tant ne quant *Sun curs ne pöeit faire,* Ph. Thaon Comp. 1966. *E li draguns crient tant L'arbre, que* tant ne quant *N'i osë aprismier,* Ph. Thaon Best. 2490[1]). *Fist en cest temple un feu ardant Qui ne faloit* ne tant ne qant, Brut 1680. *Ele demeine joie grant, Nel ceile mais* ne tant ne quant, En. 1532. *n'i a de veir* ne tant ne quant, eb. 1560. eb. 1633. *Se g'ëusse de vos enfant, Ki vos semblast* ne tant ne quant,... *Ce m'est avis que mielz m'alast,* eb. 1740. *Je ne vos doc* ne tant ne quant, Erec 861 Var. *neporquant Ne recroient* (im Kampf) ne tant ne quant, *Que trestot lor pöoir ne facent,* eb. 5990. *ançois qu'il fust* tant ne quant *jors,* Clig. 1804 Var. *Mes sire Yvains ne sejorna Puis qu'armez fu* ne tant ne quant, Ch. lyon 761. *il a po son escu chier* (im Kampf), *Que tot le leisse detranchier. N'an a pitié* ne tant ne quant, eb. 3225. *onques, pour voir, ne l'adaigna* (das Roß) Ne tant ne quant *nel barguigna,* Eracl. 1344. *Se tu l'esgardes* tant ne quant *Plus que les autres, li auquant L'apercevront,* eb. 3606. *ne voleit pas ne n'osot Mostrer ne faire aucun semblant Qu'il le häist* ne tant ne quant, Troie 788. *En cent manieres se porpense; Mais* tant ne quant *ne s'i asense Qu'il deie faire n'ou aler,* Chr. Ben. 26980. *Par Mahomet! ne vaus* ne tant ne quant, *Quant tu nes (ces glotons) ars en feu grezois püant,* Prise d'Or. 1117. *la mors l'angoisse ... C'est grans merveille ke il a duré tant, N'avoit sor lui d'entir* ne tant ne quant, Alisc. in Bartsch Chrest. 19, 84. *Le rei Garcie les va par tot querant, Mes nes troverent ne home vivant Ke lor soit dire* tant ne kant, BHaumt. (ed. Stimming 1899) 1633. ähnl. BHant. Festl. Fass. II (1912) 11692. 11721. *ne se pueent* ne tant ne quant *aidier,* GViane (B.) 2994. ähnl. Aym. Narb. 483. *Je n'en sai nule (fame) en cest siecle vivant, Qui aferist a moi* ne tant ne qant, eb. 1343. *Quant Deu plaira et vos, sanz proier* tant ne quant, *Si seromes ami,* RMont. 339, 1. *Tels baise feme et acole Qui ne l'aime* tant ne quant, Rom. u. Past. II 23, 31. *Sire,* tant ne quant *ne vous iert celé,* eb. III 34, 15. *Tex cuide norir son enfant, Ne li partient* ne tant ne qant, Tydorel 168. *Onques n'en soi* ne tant ne quant, eb. 268. *Fuiant s'en vet.., Onques* tant ne quant *n'aresta Tant qu'a la cort le roi trova,* Ren. 23847. *La mers... Contre li s'adouça.., Tant ne quant ne s'osa removoir n'ondoiier,*

---

1) Ebenda de tant ne de quant: de tant ne de quant *Ne firent le cumant Nabogodonosor,* Ph. Thaon Best. 2441 mit Walbergs Anm. — en tant ne quant: *De sa lance l'arestuel met Devant et le fer par derriere, Et si l'atent en tel maniere Qu'*en tant ne quant *soi ne remuet,* Trist. Men. 1167.

GCoins. Christ. 1913. eb. 3329. 3463. *Asés l'ai regardee et par ci et par ça, Se tant ne quant est arse ne brüie del fu,* eb. 3145. eb. 3220. *Ne prise puis ne tant ne quant Douche parole ne casti,* Barl. u. Jos. 8550. *cis hom ci ne m'apartient, Ne tant ne quant a moi ne tient Fors que de Dieu,* Chev. baris. 798. *Va t'en, vuide ma terre errant, N'i demeure ne tant ne quant,* RCcy 7994. *Aucune foys ne tant ne quant Ne me verras, ne pou ne grant,* Peler. V 6469. *Se en* (von dem Apfel) *mengiez ne tant ne quant, Comme luy* (Gott) *seriez ou plus grant* (der Teufel zu Eva), Myst. inéd. II 321. *Car ainçois que la paix fust faite tant ne quant, Ot moult li ducs a faire,* Chron. BGuescl. 2706. Noch im 16. Jahrh.: *Pourquoy caches tu dedans terre ces gros monceaux d'or et d'argent? Pour ce que, si tu en prenois tant ne quant, ilz pourroient decroistre enfin jusques a un denier,* Bonav. Desperiers (Ed. Lacour) I 99[1]).

(ne) ce ne coi: *Je ne vos doc ne ce ne quoy,* Erec 861 Var. *Et gardez, .. Se vos vëez nes une chose, Que vos m'an diiez ce ne quoi,* eb. 2771. *Dame, fet ele, hauciez la main* (zum Schwur)! *Mes ne voel pas qu'après demain M'an metoiz sus ne ce ne quoi,* Ch. lyon 6641. *Ainz ne distrent ne ce ne quoi El chastel n'a home ne fame,* eb. 6720. *Il s'en ala avant, ne dist 'ne ço ne quei* (Var. *ne un ne kei),* SThom. (ed. Walberg 1922) 1920. *il ne voleient faire pur Deu ne ço ne quei,* eb. 2772. *Mais li reis d'Engleterre ne lur dist ço ne quei,* eb. 4237. *esgarde tout entor soi, Mes n'i trueve*

---

[1]) Weitere Beispiele, auch aus dem 15. Jahrh., bei Godefroy VII 641 a. Einige auch bei J. Haas, *Französ. Syntax* (1916) § 369 u. § 468 (s. ebd. § 266 *ne ce ne quoy). —* Prov. schon im Boethius: *Cum el es velz, vai s'onors descaptan; Quant se reguarda, no·n a ne tan ne quant,* Boeth. 115. *Ges no·m recre d'amar leis, tan ni quan,* Gauc. Faid. in Bartsch Prov. Chrest.[5] 28, 28. *si tan ni quan n'i trobesson, Ja no·us pensetz que s'en laissesson,* Flam. 581. *E ja si tost non s'escondera (mi dons), Si tant ni quan m'agues ausit,* eb. 4001. S. auch Levy, *Suppl.-Wb. tan* 7 (S. 44). Auch *tan o can* (Levy *tan* 8): *E donna deu son cor rescondre, Sivals de primas, tant o quant, C'om non conosca son talan,* Flam. 4239. — Ital. *nè tanto nè quanto: Tutti i signori ec. sono tornati in oblianza, e non sono nè tanto nè quanto conosciuti,* angef. von Gius. Manuzzi, *Voc. d. lingua ital.,* Firenze 1836, u. *tanto* § XXX; s. eb. u. *quanto* § XIX. Desgl. *tanto o quanto: E tu, se tanto o quanto d'amor senti* oder *Se tanto o quanto accostar mi ti posso, Io ti gastigherò* (Bern. Orl.) neben anderen Beispielen angef. von Manuzzi, *a. a. O.,* u. *tanto* § XXXIV, *quanto* § XVIII. — Selten findet sich ein afz. positives *tant et quant* mit entgegengesetzter Bedeutung: *Las, qui bien trente anz ai esté En ce reclus en povreté, Où j'ai Dieu servi tant et qant* (soviel, so sehr = in jeder Hinsicht), *Onques ne me fist nul semblant Qu'il sëust que je fusse nez,* Méon II 211, 301 *(De l'ermite qui se desespera).*

ne ce ne quoi, Guingam. 388. *car je croi K'ainz ne sëustes de moi ne ceu ne coi, Coment j'aie amours servie*, Rom. u. Past. II 55, 10. *il n'ont destrier ne mur ne palefroi Qui au besong vausist ne ce ne coi*, Aym. Narb. 224. *Bien d'une grant liuee ne dist ne ce ne coi*, Ch. Sax. I 189. *Sire, dist Enguerrans, et je le vus otroi, Ja por paor de mort n'i lairai çou ne coi Que tot çou ne li die que manderés par moi*, RMont. 5, 21. *li dus li mandoit Que ja por lui ne fera ce ne quoi, S'il ne le venge des trãitors sans foi*, Gayd. 144[1]). *Se vous de moi öez parole, Ne leur en dites nule escole, Ne un ne el, ne ce ne coi, Mes tenez pais*, Chev. baris. 497. *A ce mot ne dist il ne ce ne quoi*, Brun. Lat. 542. *Charloz ne vaut ne ce ne qoi*, Ruteb. in Bartsch Chrest. 75 b, 93. *Dou bon detour prent on avaine, et dou mauvais ne ce ne quoi*, Prov. vil. 130. *Ou blason l'assena par si tres fort arroy Que les ners en rompi, n'i valent ce ne coy*, Bast. 273. *Dame, a present ne ce ne quoi Ne diray plus*, Th. frç. au m. â. 381. *Je ne te prise* (l. *pris ne?*) *ce ne quoy*, eb. 475. Noch im 15. Jahrhundert: *il y a plus de trois lunoisons que Jan Ployart, mon baron, ne fist ne çou ne quoy*, Ev. d. Quenouilles (Ed. Bibl. Elzévir.) I 21[2]).

Über die Frage, wie diese Formeln, denen zahlreiche andere, sinnverwandte, aber nicht demonstrative Formeln der Aufteilung zur Seite stehen[3]), grammatisch zu deuten seien, hat sich W. Meyer-Lübke, *Rom. Syntax* § 86, ausgesprochen. Mit ihm halte ich es

---

[1]) Ebenda *ne por ce ne por quoi*: *Je nel lairoie ne por ce ne por quoi*, Gayd. 183.

[2]) Prov. *ni so ni que*: *Qui que d'amor s'esbaudei, Eu no'n ai ni so ni quei*, Marcabr. 7, 4; dieses und ein weiteres Beispiel bei Levy *Prov. Suppl.-Wb.* VII 669 a. Aus einer Vermischung beider Formeln ergibt sich *ni tan ni que*: *vers amans de bona fe No'n aura ja ni tant ni que* (Var. *ni so ni que*), Daude de Pr. angef. von Levy VI 610 b. Eine dem *ni tan ni can* nachgebildete Reimformel ist *ni re ni que*: *non soi tant afolatitz Que ja re'il qeira ni'l deman, Petit ni pro, ni tan ni qan, Ni mal ni be, ni re ni quei*, Cercam. 3, 24 zit. von Levy VI 610 b. — Dem oben, S. 219, Anm. 1, erwähnten afz. *tant et quant* steht ein gleichfalls sekundär gebildetes positives afz. *ce et coi* zur Seite: *Gaufrois seroit bien dignez d'avoir et chou et coy* (dieses und jenes, alles Mögliche, Vieles), BSeb. I 902. *bien sai faire et ce et quoi*, Peler. V 7803. Anders hinwiederum: *s'aucun bien tu vois en toi Et qu'aies fait et ce et quoi* (Var. *ou ce ou quoy*), *Mucier le doiz*, Peler. V 4358.

[3]) Z. B. *ne un ne el; ne poi ne grant, ne poi ne mout, ne poi ne bien, ne petit ne grant; ne auques ne poi, ne grain ne poi, ne bien ne poi, ne plus ne mains, ne poi ne point, ne petit ne noient*. S. meine Einleitung zu A. Toblers *Altfranz. Wörterb.* S. XIV. — Prov.: *ni petit ni pro, ni mal ni be*; vgl. Flam. 1233: *D'aiso non dis ni buf ni baf* (s. Glossar).

für wahrscheinlich, daß *cant* bzw. *coi* einen unvollendeten einräumenden Relativsatz einleitet und daß somit der ursprüngliche Sinn der Formeln ist „weder soviel noch wieviel es auch sei (*cant que soit*)“, „weder dieses noch was es auch sei (*coi que soit*)“. Konzessive Nebensätze sind ja auch in anderen Fällen nicht zu Ende gesprochen worden, man denke an die Schicksale von *quel* (*quel ... que, quelque*). Ein *cant que soit* mit der Bedeutung „wieviel es auch sei (viel oder wenig)“ vermag ich nicht nachzuweisen, wohl aber ein *coi que soit* „was es auch sei, irgend etwas“. Maglore (im Laubenspiel des Adam de le Hale): *De mi, chertes, n'aront il rien. Bien doivent faillir a don bel Puis ke j'ai failli a coutel ...* Morgue: *Ha! dame, che n'avenra ja K'il n'aient de vous coi ke soit*, Ju Ad. 677 (zit. auch von J. Haas, *Franz. Syntax* [1916] § 468).

Daß nun die Formeln *ne tant ne cant* und *ne ce ne coi* ursprünglich symbolisch-deiktischer Natur waren, scheint mir sicher zu sein, nur fehlen bestimmte Zeugnisse darüber, welcher Art die hinzuzudenkenden Begleitgesten der Kleinheit gewesen sind. Die Betrachtung entsprechender, eine Geringfügigkeit bezeichnender Gebärden bei alten und neuen Völkern, auch bei den heutigen Franzosen, läßt verschiedene Möglichkeiten offen. So ließe sich an ein Blasen über die Handfläche oder über den Handrücken („nicht ein Stäubchen“) denken, welches die Italiener und wohl auch schon die Alten kennen. Wirklich findet sich im altfranzösischen Epos eine Wendung, die in diesem Sinn deiktisch interpretiert werden darf. König Danemont ruft Doon de Maience zu: *Encor quanque tu fes ne pris un soufflement*, Doon 298. Für dieses *un soufflement* könnte auch ein *ne tant ne cant* oder ein *ne ce ne coi* eingesetzt werden[1]).

---

[1]) S. Sittl, *a. a. O.*, S. 97, der u. a. auch A. de Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Napoli 1832, S. 231 f. zitiert. Über Blasen zwischen die Hände als Zeichen energischer Verneinung bei den Arabern s. I. Goldziher in *Ztschr. f. Völkerpsychologie* XVI 379. — *„Ihr Alle, selbst dieser da — er (der Herzog von Mailand) blickte wehmütig nach seinem Kanzler — habet immer nur euer Italien im Sinne, und ich gelte euch — er blies über die flache Hand — soviel!“* C. F. Meyer, *Versuchung des Pescara* S. 37. *„ich (Jürg Jenatsch) lasse die stets bereitwilligen Veltliner ihren bündnerischen Patronen schwören, ohne mich um irgend einen Einspruch soviel zu kümmern!“ Und er blies leicht über die Fläche seiner Hand hin*, C. F. Meyer, *J. Jenatsch* S. 308. Derb berlinisch: *„Da feif ick druf“* (d. h. daraus mache ich mir gar nichts), H. Meyer, *Der richtige Berliner*, Berlin 1904, S. 35. — Vgl. noch afz.: *Ch'ert li confessions Renart K'il fist entre*

Oder man könnte an das der ländlichen Bevölkerung im modernen Frankreich wohlvertraute Abschnellen des Daumennagels von den oberen Schneidezähnen erinnern oder auch an das Abschnellen des Mittelfingers (oder des Zeigefingers) von der Daumenspitze, das sog. Schnippchen. In beiden Fällen stellt das durch die Bewegung der Finger hervorgerufene schwache Geräusch, der unartikulierte Laut, den kleinsten Wert, die absolute Geringfügigkeit dar, auf welche ein gleichzeitig gesprochenes *pas ça!* oder ein *ceci* oder *cela* hinweist[1]).

---

lui et l'escoufle; Teus confesse chiet a un soufle (ist zum Umblasen), Barb. u. M. I 212, 136 mit nfz.: *Il est si faible, qu'on le renverserait d'un souffle, du moindre souffle* u. ähnl., v. Littré s. *souffle.*

[1]) Über das Vorschnellen des an die Vorderzähne angesetzten Daumennagels im alten und neuen Griechenland („οὐδὲ γρῦ") s. Sittl, *a. a. O.*, S. 95; desgl. in Italien, s. Bonifaccio, *L'arte de' Cenni*, Vicenza 1616, S. 349; A. de Jorio, *a. a. O.*, S. 231 u. 251. Von der gleichen Gebärde im heutigen Frankreich spricht Fr. Beyer, *Franz. Phonetik*[4], Cöthen 1916, S. 206. Ein literarisches Beispiel wäre: *Je m'approche d'un groupe* (von Bauern): — *Quelle sécheresse, mes pauvres amis!* — *Ne m'en parlez pas, monsieur le maire! C'est une calamité, me répond un ancien... Si cela dure encore huit jours, dit un autre, on n'aura pas „ça" à donner aux bestiaux cet hiver. Et il fait claquer son pouce contre l'unique chicot de sa bouche édentée,* Leroux-Cesbron, *Souvenirs d'un maire de village*, S. 74. Kriegsteilnehmer von 1870 erinnern sich, daß ein *nous n'avons rien du tout, du tout, du tout* bei den französischen Landsleuten immer von einer solchen Geste begleitet gewesen sei, s. *Archiv f. n. Spr.* 116, 124. A. Risop irrt, wenn er ebd. S. 123 mit dieser unserer Gebärde die im afz. Epos öfters erwähnte sarazenische Sitte, zur Bekräftigung einer Aussage mit dem Fingernagel an den Zahn zu pochen, in Verbindung bringt. Der Sinn dieses sarazenischen Brauches, für welchen schon J. Grimm, *Dtsch. Rechtsaltert.*[4] II 550, Beispiele gegeben hat, scheint nicht recht klar zu sein. Nach einer Mitteilung E. Sachaus ist er dem heutigen Orient fremd. Ich gedenke an anderer Stelle darauf zurückzukommen. — Wieder eine andere Bedeutung hat das Schlagen auf den Mund u. ähnl. zum Zeichen des Widerrufs. Den von J. Grimm, *a. a. O.* II 301, hierfür beigebrachten Belegen läßt sich jetzt hinzufügen, was Menéndez Pidal aus Anlaß von PCid 3370: *Al partir de la lid por tu boca lo dirás, Que eres traydor e mintist de quanto dicho has* anführt (*Cantar de mio Cid* II [1911] S. 511): *los Fueros de Oviedo* (*año 1145*) *y Avilés* (*año 1155*) *disponen, respecto al que se debía desmentir de los cuatro denuestos mayores, lo siguiente: «páresse en conçello et diga: lo que dixe dixelo contro él con mal taliento, et non por tal que uerdat sea, et mentí por esta boca; et saque el dedo por los dientes; et por estos otros denuestos non traya el dedo por la boca, mas plana mientre se desmienta».* Diesem aspan. *mentir por la boca* entspricht genau ein afz. und nfz. *mentir par la gueule; mentir par la gorge,* s. Littré s. *gueule* und *gorge.*

Über den zweiten verächtlichen *crepitus digitorum*, das „Schnippchen", s. W. Wundt, *Völkerpsychologie* I 1[2] (1904) S. 180. Für die Antike s. Sittl, *a. a. O.*,

Oder man könnte das Ausstrecken eines oder mehrerer Finger und damit für die Formel *ne tant ne cant (ne ce ne coi)* eine ursprüngliche Doppelgebärde annehmen. Das *tant* (oder *ce*) würde auf den aus der geschlossenen Hand zunächst vorgestreckten

S. 95 (Darstellung des ein Schnippchen schlagenden Sardanapal: *„ἔσθιε, πῖνε, παῖζε", ὡς τἄλλα τούτου οὐκ ἄξια τοῦ ἀποχροτήματος*). Für die Italiener s. Bonifaccio, *a. a. O.*, S. 340, A. de Jorio 273 ff. (*non stimare un frullo; non vale, rileva, monta un frullo*). Beispiele aus Boccaccio, Sacchetti u. a. gibt Gius. Manuzzi, *Vocab. d. lingua ital.*, Firenze 1836, u. *frullo (Il vestir bianco non rileva un frullo. Se'l cuor è nero)*. In älterer Zeit auch *frulla: El non teme una frulla, Perchè la testa i brulla*, Cap. sat. contro i Villani in Merlini, *Satira contro il Villano*, Torino 1894, 183, 99. — Französisch: *Toutesfois on eust arrachié Les dens du villain marsouyn, Son feu pere, et du babouyn, Le filz, avant qu'il en prestassent Cecy, ne que ung beau mot parlassent*, Farce P. Pathelin 432 (hierzu die Bemerkung Petit de Julllevilles, *Le Théâtre en France*[1] (1908) S. 51: *En disant „ceci", Pathelin faisait sans doute claquer ses doigts*). Öfters bei Molière und Zeitgenossen: *je me soucierois aussi peu de ton argent et de toi que de cela!*, Jal. Barb. sc. 2 (am Schluß). *Que Célie, après tout, soit ou libre ou captive, Que Léandre l'achète, ou qu'elle reste là, Pour moi, je m'en soucie autant que de cela*, Étourdi II 7. *Et je verrois mourir frère, enfans, mère, et femme, Que je m'en soucierois autant que de cela*, Tart. I 6. *Pour moi, qui prévois bien tout ce qu'il en sera, Je sors et m'en soucie autant que de cela*, Montfleury, *Dupe de soi-même* V 7 (Livet). Auch später: Claudio: *Je vous ménage un châtiment exemplaire, si vous allez contre ma volonté.* Marianne: *Trouvez bon que j'aille d'après la mienne, et ménagez-moi ce qui vous plaît. Je m'en soucie comme de cela*, Musset, Capr. d. Mar. II 3. — Englisch: *to do not care a snap of the fingers for* ... Deutsch: (s. Grimm *Wb.* u. „Schnippchen" u. „Klipplein"): *ich schlage nicht ein schnippchen darum; er ist keinen (finger)schnalz wert; ich geb nit ein schnipgin drumb, ich wolt nit ein knipgin drumb geben; dein auszgeblasene hoffertig wörter thu ich nit — schlegt ein schnippichen — so viel achten* (engl. comöd.). *denn was ist keiser, bapst, könige, fürsten und alle welt gegen gott? Esaias sagt sie seien ein chen* (51, 6 כְּבֵּר) *das ist „unum sic", ein kliplin so man mit dem finger schlegt* (Luther); *und wolt nicht ein kliplin auf die papisten oder ihr wüten und drewen geben* (ders.); *bauwer, bürger und die vom adel geben nicht ein kliplin umb das evangelium* (ders., Tischreden); *item zu Jhene in der herberge, da wir von der sachen redten und er (Carlstad) sein ding aufs allersterkeste zu verteidingen sich verhieß, wand er das maul* (verächtlich) *und schlug mir ein klipplin und sprach 'umb euch ist mir nichts'* (ders.). — Ein Beispiel besonderer Art bietet C. F. Meyers Novelle *Das Amulett* (S. 28 f.): *Hierauf nahm er* (der Katholik) *einige Krumen des vortrefflichen Weizenbrotes, formte sie mit den Fingern zu einem Männchen, das er auf seinen Teller setzte mit den Worten: „Hier steht ein von Geburt an zur Hölle verdammter Calvinist ... Also Gott befiehlt diesem Calvinisten: Thue das! Unterlasse jenes! Ist solches Gebot nun nicht eitel böses Blendwerk, wenn der Mann zum Voraus bestimmt ist, das Gute nicht thun zu können und das Böse thun zu müssen? Und einen solchen Unsinn muthet Ihr der höchsten Weisheit zu? Nichtig ist das, wie dies Gebilde meiner Finger!" und er schnellte das Brotmännchen in die Höhe.*

Einzelfinger, am ehesten den kleinen Finger als Minimalmaß, zu beziehen sein, das konzessive *cant (coi)* auf das nachfolgende Spreizen aller Finger, aus denen der Angeredete selbst wählen möge[1]).

Eine solche Deutung der Formel bleibt natürlich Hypothese. Tatsache aber ist, daß, wie in anderen Sprachen, so auch im älteren und neueren Französisch deiktische, zumeist hyperbolische Ausdrucksweisen begegnen, in denen an Stelle des vieldeutigen *ne tant ne cant, ne ce ne coi* die Länge oder die Breite eines oder mehrerer Finger, auch die Größe des Fingernagels, ferner die Fläche der

---

[1]) Vgl. Wendungen wie griech. *οὐδὲ δάκτυλον προτεῖναι*. lat. *ne digitum quidem eius causa porrigendum esse dicebant*, Cicero fin. 3, 17, 57; zit. von Zingerle, *Über die bildliche Verstärkung der Negation bei mhd. Dichtern*, Sitzungsber. Wiener Akad. phil.-hist. Kl. XXXIX 1 (1862) S. 457 Anm. (ebd. mhd. Beispiele wie: *ich sage iu baz, durch solche nôt verlür ich niht den kleinen vinger*). Franz.: *je ne remuerais pas le petit doigt pour cela;* dtsch.: *ich rühre keinen Finger darum*. In gleichem Sinn lat. *ne manum quidem verterim, haud manum verterim*, ital. *io non ne volgerei (volterei) la mano sossopra*, s. Manuzzi *a a O.* s. *mano* § CXCVI. — Über das Hervorstrecken des kleinen Fingers zum Zeichen der Herausforderung (*minimo digito provocare alq.* „mein kleiner Finger allein nimmt es mit dir auf") s. Sittl, *a. a. O*, S. 96 f.; vgl. *Mon petit doigt sauroit plus de malice, Si je voulois, que n'en sait tout son corps*, Lafontaine, *Contes* IV 5, 152. *Atis, votre beau paladin, Ne vaut pas seulement un doigt du personnage*, eb. III 13, 269, wozu die Éd. Gr. Écriv. (V 263) anmerkt: *Cuius pluris erat unguis quam tu totus es* (Petron.) und *M. le mareschal sçavoit plus de la guerre en son bout de doigt que le fils en tout son corps* (Brantôme). *Im kleinen Finger eines Flößers steckt mehrer Ehre denn im Herzen eines Edelmanns*, Rom. Rolland, *C. Breugnon* X (S. 245 der z. Zt. mir allein zugänglichen Übersetzung E. Grautoffs). Dtsch.: *er hat mehr im kleinen finger als ein andrer in der ganzen hand*, Grimm Wb. u. *finger*. *„Ich kann mehr, wie die Kerle alle zusammen. Im kleinen Finger"*, Gerh. Hauptmann, *Mich. Kramer* III S. 393. — (Zeigen des kleinen Fingers, der zugleich der kluge ist, in anderem Sinne: Argan (zu Louison): *Voilà mon petit doigt pourtant qui gronde quelque chose. (Mettant son doigt à son oreille.) Attendez. Hé! Ah, ah! Oui? Oh, oh! Voilà mon petit doigt qui me dit quelque chose que vous avez vu, et que vous ne m'avez pas dit*, Molière, Mal. imag. II 11. Nprov.: *es moun pichot det què me l'a di*, Mistral s. *det*. Dtsch.: *erst gestern fragt ich noch den kleinen finger aus, der prophezeit mir wol* (Günther), Grimm Wb. u. *finger* (daneben: *wie mir mein daumen erzählt*, ebd.). *„Aber du möchtest den Weg zur Regentrude wissen?" — „Wer hat euch denn das gesagt?" — „Mein kleiner Finger, und der ist klüger als mancher große Kerl"*, Th. Storm, *Die Regentrude*. — *„Wer hat dir das jesagt? Mein kleener Finger!" d. i. ich habe es geraten*, H. Meyer, *Der richtige Berliner*[5], Berlin 1904, S. 36 b. — Der kleine Finger des Gecken trägt den auffällig langen Nagel: Alceste (zu Célimène): *Est-ce par l'ongle long qu'il* (Clitandre) *porte au petit doigt, Qu'il s'est acquis chez vous l'estime où l'on le voit?*, Mol. Misanthr. II 1.)

Hand oder der Rauminhalt einer Faust als sinnfällige Minimalmaße angegeben werden. Altfranzösische Beispiele wären: *Plaie i ot grant e merveillose, Mais n'ert mie trop perillose: Se travers doi entrast plus enz* (der Stahl), *Toz morz chäist iluec a denz,* Troie 10089. *Segnor baron, porqué m'apelez rei Quant ge de terre nen ai travers mon dei?,* Alex. Gr. B 319. *Alixandres respont: Par les dex u je croi,... Ne li lairai de tiere u il couçast sen doi,* RAlix. 63, 3[1]): *Ja de sa terre ne terra mais plain doit S'il ne guerpist son Deu et Mahon croit,* Og. Dan. 11169. *se je ne faiz hui quoi L'ourguel de cist François.., Ja mès ne quier tenir de ma terre plain doi,* Prise Pamp. 3245. *J'ançois n'avra vaillant quatre deniers Ne nous rendra plain doi ne demi pié, S'il ne li done de gré,* Cor. Lo. (Ed. Langlois 1920) 226 Var. *Mal ait quant il s'enfuit demi doi ne plain pié!,* Aiol 6412. *Moult chevauchoient noblement Les batailles et sagement, K'a paines la longueur d'un doit Li uns d'aus l'autre ne passoit,* Cleom. 8697. *elle* (meine Frau) *ne feroit pas pour moy La grosseur de mon petit doigt, S'il ne luy montoit en sa teste,* Nouv. rec. de farces ed. Picot et Nyrop (1880) S. 98[2]). Ferner: *De Dieu pres estes a plain doit, Alez avant si l'embraciez,* GCoins. 727, 914. *Quant li mestres de la nef vit Que la mort a l'eul li pendoit A demi pié, voit* (l. *voir'*) *a plain doit,* eb. 606, 20. — *En lui n'a pas de bien deus doie,* Méon II 335, 140. *Encore Carité querrai; Mais ne sai ou querre le doie; Car je n'en ai trové dous doie La ou je trover le cuidoie,* Rencl. C 149, 7. *Que vaut orgueus, Quant nus deus doie, non, plain peus De mort ne puet avoir respit?,* GCoins. 694, 249. Ferner: *N'est nus que je demander doie S'en vivant muert, quant a deus doie, Voire a plain pouz parçoit la mort,* Méon II 61, 1904 (GCoins.). *Bien pres en cuide estre a deus doie, Mes loinz en est plus de mil aunes,* eb. II 42, 1300. *De la mort est pres a deus doie,* GCoins. 406, 290. *Qui ne t'aime* (o hlg. Jungfrau) *il est ja pres d'enfer a deus doie,* eb. 748, 412. *Mais il ne set mie, en quel paine Il est*

---

1) Entsprechend in Lamprechts Alexander: *nicht soviel land: daz er sînen vinger ûf gesetzte,* zit. von J. Grimm, *Dtsche Rechtsaltert.* I[4] (1899) S. 139 (wo über die Maßberechnung nach Gliedern im allgemeinen gehandelt wird). Ferner: *al die wil als er sô vil chunicrîches niuht hete dâ er sînen vinger ûf geleite,* zit. von Zingerle, *Bildl. Verstärkung d. Negation bei mhd. Dichtern, a. a. O.,* S. 457.

2) La Curne de Ste-Palaye, *Dict. hist. de l'anc. l. fr.* (1878), V 222 b s. *doigt* belegt ein *aimer du petit doy (= aimer faiblement)* aus Perceforest (zit. auch von Littré s. *doigt* hist.). Vgl. auch ein älteres *amer du ploi du doit* mit ähnlicher Bedeutung, s. G. Paris, *Romania* XX 137, Anm. 3.

entrés n'en quele voie, Ne il ne l'a mie a deus doie, Ch. II esp. 9314 (s. die Anm.). *Cil qui ja sont comme a deus doie De perdre cors, deniers et vivres,* GGui. II 2226. *Je croy n'estes pas a deux doie De l'avoir, par le roy hautisme,* Mir. ND IV 35, 958 (Am. et Am.). — *No·lh laissarai de terra sol un plen ponh,* GRoss. (Michel 1856) S. 186[1]). *Si se conbatent par igal Que ne puet pas plain poing de terre Li uns dessor l'autre conquerre,* Erec 963 Var. *Sa targe iert frete, n'en ot plain poing d'entiere,* Bat. d'Alesch. (Jonckbloet) 623. *n'a deniers plus de plein poing,* LMan. 262. *dedans un mui de cuidance N'ait mïes plain poing de caudance (l. d'entandance),* Dolop. 380. *En toi ne ai (= a) plain point (= poing) de vie,* Lyon. Ys. 1582. Vgl. auch *Je ne pris pas plain poing de çandre Ta menace ne ton orguel,* RCharr. 808[2]). *Par Dieu, dist Aallars, ne vaut (li rois) plain poing de cire, Fel est et orgoilloz,* RMont. 368, 36. — *Ne ja par mei n'avras seignur Ne de tute ma terre un dur,* Brut in Bartsch Chrest. 25, 88. *Et Orestès si seit certains Que il ja ainz n'avra l'onor Ne del reiaume demi dor* (Var. *plain dor*), Troie 28314. *Ains ne me vot douner de sa tiere plain dour,* RAlix. 459, 24. *toute m'anor, Ja mar m'en remenra plain dor, En donroie,* RSSag. 1486. *Qui me faudra ... Ja de ma terre ne tenra mais plain dor,* Jourd. Bl. 3859. *se Deu plest, .. N'en (de ma terre) perdrai ja demi pié ne plain dor,* Aym. Narb. 1293. *En mon escu n'a pas un d'or* (l. *dor*) *Qui ne seit freis et eströez,* Troie (Joly) 13060. *El pavement n'ot pas un dor Qui ne samblast touz de fin or,* Escan. 15584. *l'iglise de Rume, qui ne flechist d'un dur,* SThom. (Ed. Walberg 1922) 3260. *Fous est ki pur cestui se coroce plein dor!,* Horn (Ed. Brede u. Stengel) 4057. — *Ele ... estoit graille par mi les flans qu'en vos dex mains le pëusciés enclorre,* Auc. 12, 25; vgl. *E si avoit* (der junge Ritter)... *Les costés haingres, espaner les puet on,* Anseis in Ztschr. f. rom. Phil. IX 603, 80.[3]

---

[1]) Ähnlich: ...*plutôt que de rendre le château ou plein la main de ma terre!,* Gir. Rouss. trad. p. P. Meyer (1884) S. 26. *nos enfants n'y perdront de leur terre, ni un demi pied, ni plein la main, ni plein un gant!,* eb. S. 39. *Charles ... jura saint Denis qu'ains le feroit aller Comme povre truant tout hors de son rëaume Que du costé de Sens tenist sa* (l. *ja*) *plene paume,* GRoss. ed. Mignard. (1858) S. 30 mit falscher Erklärung d. Herausg.

[2]) So auch prov.: *El non val un poing de cendre* (B. Zorzi), zit. von Raynouard, *Lex. rom.* IV 668 a.

[3]) Einige dieser Beispiele schon bei G. Dreyling, *Die Ausdrucksweise der übertriebenen Verkleinerung im afz. Karlsepos,* Marburg 1888, S. 87 ff. (jedoch ohne Hinweis auf ihre deiktische Bedeutung). Ebenda Belege für andere minimale Maß- und Wertbezeichnungen: *piet* (S. 89: *De l'onor d'Avignon n'en*

Diesen Beispielen stehen andere gegenüber. Wiederum zur Verdeutlichung leicht hyperbolischer Rede, kann die Hand mit ihren Fingern auch dazu dienen, relativ große Maße zur sinnlichen Anschauung zu bringen: *sa langue prist as denz, Si l'estreint, c'onqes n'en fu lenz, Que deus doie bien en trencha,* Méon II 289, 335.

---

arez mais plain piê), gant (S. 88: *n'ai de terre plain gant, Ne vos laira de terre demi gant;* vgl. S. 57) u. a. m. Zu *gant,* das sehr wohl deiktisch aufgefaßt werden darf, vgl. einen Vers des Peire Cardenal: *Tota la ley que·l plus de las gens an Escriuri' eu en un petit de pelh, En la meitat del polguar de mon guan,* zit. von Raynouard, *Lex. rom.* IV 590 b. Auch *plain mon oeil* begegnet, das bei Dreyling fehlt: *Vilain,.. Tes Nicolais iert esprouvés: Mon tresor commander li voeil. Mais se g'i perc nis plain men oeil, Tu seras ars ou enroués,* Jeu SNic. in Théâtre frç. au m. â. 177. Schon Diez, Gr. III[3] 431 (Dreyling S. 87, Anm. 5), zitiert aus Plautus, *Aul.* I 1, 17: *si hercle tu ex istoc loco digitum transvorsum aut unguem latum excesseris..., continuo hercle ego te dedam discipulam cruci* (womit sich etwa vergleichen ließe Dante, Purg. 7, 52: *E il buon Sordello in terra fregò il dito, Dicendo: Vedi? Sola questa riga Non varcheresti dopo il sol partito).* — Beispiele aus anderen Zeiten und Sprachen:

Finger: Nfz.: *Le gland, qui n'est pas gros comme mon petit doigt,* Lafont. Fabl. 9, 4. *Ainsi donc les avalanches se font quelquefois au moyen d'un caillou gros comme le bout du doigt,* Musset, *Lorenzaccio* III 2. *n'ayant pas pour un pouce de vie,* Lafont. Cont. III 5, 107 (die Anm. der Éd. Gr. Écr. V 165 verweist hierzu auf Coquillart: *La femme est seiche et tarie Et n'a pas de vie plein poing,* und Du Fail: *Je ne vous esconduirai jamais, n'eussé je qu'ung doigt de vie). tant qu'il y a un doigt d'esperance de reste,* Montaigne, Ess. II 3 (Éd. F. Didot I S. 370). *n'avoir pas un (seul) pouce de terre,* Dict. Acad. *Ils m'ont tout pris! Il n'est plus un pouce de la terre ni de l'esprit, qui soit libre,* R. Rolland, *Clérambault,* in V. Klemperer, *Mod. frz. Prosa* (1923) II 185. *Il s'en fallait à peine d'un travers de doigt que le coup ne fût au cœur,* Dict. Acad. *il s'en faut seulement de deux doigts,* Littré. *être à deux doigts de sa ruine,* ders. *Ah, Cliton, je me trouve à deux doigts de ma perte,* Corneille, Menteur III 6. *De quante espaisseur sont les ais de ceste nauf? Elles sont, respondit le pilot, de deux bons doigts espaisses, n'ayez peur. Vertus Dieu, dist Panurge, nous sommes donc continuellement à deux doigts près de la mort,* Rabelais, Pant. IV 23 (Seesturm). *mais luy, à deux doigts de sa mort, voyant encore celle... se sentit si fortifié,* Heptam. I 9 (Éd. Lacroix 1879, I, S. 86). *malade à deux doigts près de la mort,* Cont. et Disc. d'Eutrap. ed. Hippeau (1875) I 80. *bien qu'elle me mette à deux doigts du trépas,* Mol. Éc. femmes IV 1. — Nprov.: *se mancavo de dous travès de det,* Mistral s. *det.* — Ital.: *Kaufte mir ein Männchen klein, groß nur wie mein Fingerlein,* Volksballade vom kleinen Ehemann, Cost. Nigra, *Canti pop.* S. 481, übers. von Paul Heyse, Ital. Dichter V (1905) S. 466. *Abbiamo un dito di regno, e tienlo un barbogio,* zit. von G. Manuzzi, *Voc. lingua it.,* Firenze 1836, s. *dito. Non avrebbe a Macrobio e ad Aristarco, Nè a Quintilian, ceduto un dito,* Voc. Acc. Crusca s. *dito* § 13. *Nè più nè meno un dito Di quello ch'io v'ho detto Parlò Filandro dell'innamorata,* zit.

L'escu li perce et le hauberc (de l'espié), El costé li a fet un merc, Trois doie en la char li enbat, Ren. 27309. *Le fer li met trois doies ou costé,* Gayd. 187. *descendi li cos sour le heaume, et li fendi bien trois doie,* Nouv. frç. du XIII[e] s. 137. *Encore a il dessous l'eskine Quatre doie de cra[i]sse p(o)ure,* Mont. Fabl. II 82. *Parmi*

---

eb. § 17. *Essendoli vicino a men d'un dito,* Manuzzi *a. a. O.; stare a un dito di fare checchessia,* ebd. *Andò a un dito che non lo ferissi,* Rigutini-Fanfani, *Voc. ital. d. l. parl.* (1875) s. *dito. Ci corse un dito che non precipitasse di sotto,* ebd. Vgl. auch *non aver forza d'alzar un dito; Quando c'è lui, non alzerebbe neanche un dito,* ebd. — Span.: *quedó abrazado con el muslo izquierdo de su amo sin osarse apartar dél un dedo,* Don Quij. I 20 (Ed. Garnier, Paris 1901, S. 103). *Tu carta recibí, Sancho mio de mi alma, y yo te prometo y juro como católica cristiana, que no faltaron dos dedos para volverme loca de contento,* eb. II 53 (Carta de Teresa Panza á Sancho Panza su marido). *no estaban los Duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahinco ponian en burlarse de dos tontos,* ebd. II 70 (Ed. cit. S. 742); auch *á dos dedos de* ... — Portg.: *estar (a) dous dedos de fazer alg. c.* — Mhd.: *swaz man heizet unprîs, daz entruoger nie decheinen wîs halbes vingers lanc noch spanne,* Parzival 678, 27, zit. von Zingerle, *a. a. O.,* S. 457. *niht vinger breit gescheiden,* J. Titurel 117, 4, zit. ebd. von Zingerle. — Nhd.: *keinen Finger breit; keinen Finger lang. Und weiche keinen Finger breit von Gottes Wegen ab* (Hölty), zit. von Grimm *Wb.* u. *finger.* s. auch J. Grimm, *Dtsch. Rechtsalt.* I 138. *um eines Fingers Breite; groß als ein Daumen,* Grimm *Wb.* u. *daumen.* *„wenns nur ein einziges (Kind) wäre, und wenns auch ganz klein wäre, nur Daumens groß, so wollt ich schon zufrieden sein,* Grimm, *Kinder- u. Hausmärchen* I 37 „Daumesdick". *wenn ich Eva beweisen konnte, wie Ezard ganz und gar in einer anderen lebte und webte und nicht einen Daumbreit nach ihr fragte,* Ric. Huch, *Lud. Ursleu* ([3]1905) S. 147. — Zu dem obigen Beispiel Auc. 12, 25: *Ha, welch ein Leib! .. So dünn! ... Ich will ihn von einander brechen! Mit den zwei Fingern will ich ihn zerbrechen Wie einen Pfeifenstiel!,* Lessing, *Die Teilung.*

Fingernagel: lat.: *a recta conscientia transversum unguem non oportet discedere,* Cic. ad Att. 13, 20, 4 (zit. von Zingerle *a. a. O.* S. 453, Anm. 1; Dreyling S. 87, Anm. 5); *urge igitur, nec transversum unguem, quod aiunt, a stilo,* Cic. fam. 7, 25, 2 (ebd.). — Franz. (selten): *J'ay peu me mesler des charges publicques, sans me despartir de moy de la largeur d'une ongle,* Montaigne, Ess. III 10 (Ed. F. Didot II S. 460). — Ital.: A. de Jorio *a. a. O.* S. 258 f.; *non ce n'è rimasto (neanche) quanto è grossa un'unghia,* Rigutini-Fanfani *a. a. O.* s. *unghia; non ci corre un'unghia* (es ist kein Nagel breit Unterschied), Rigutini-Bulle s. *unghia; Che la superba inritrosita donna Non si piegò, non si pur mosse un'ugna,* zit. von Manuzzi *a. a. O.* s. *unghia;* vgl. auch *Vorrei somigliarlo in un'unghia* (nur im Geringsten), O. Hecker, *Ital. Umgangsspr.*[2] S. 218. — Span.: *no osaba apartarse un negro de uña de su amo,* Don Quij. I 20 (Ed. cit. S. 106). *mas quiero un solo negro de la uña de mi alma, que á todo mi cuerpo,* eb. II 43 (S. 599). *no soy yo mujer que por semejantes camellos habia de dejar que me doliese un negro de la uña,*

le pel li a enduit Le fier trenchant plus d'une espane, RViol. 228. *De la lance une grant espenne Li passa outre par grant forche Sous le menton,* eb. 281. *la teste consievi Que de la char plainne paume en rompi,* Gayd. 51. *Et nonporquant l'a durement navré: Grant plainne paume a de la char osté,* eb. 84. *vait ferir Pirrus ...*

---

eb. II 70 (S. 744). [Daneben eine deiktische Wendung wie *tan blanco (en) el ojo: verdad es que partia comigo del caldo, que de la carne, tan blanco en el ojo, sino un poco de pan,* Laz. de Tormes II (Ed. Bibl. rom. S. 31).] — Portg.: *não se apartar uma unha da verdade; por uma unha negra* (bei einem Haar, beinahe); *escapar por uma unha negra.* — Mhd. (selten): *daz da nieman nichts beschach und kaim so tûr ains nagels gebrach,* Maget Krone, zit. von Zingerle *a. a. O.* S. 453. — Nhd.: *da solt ein reichstag worden sein, das weder von bischoffen noch von fürsten ein fingernagel blieben were* (Luther), Grimm *Wb.* u. *fingernagel. es half aber keines nagels breit; wo du nur einen nagel breit zurückweichst; behüte uns gott ... daß wir umb einen nagel breit von denen fußstapffen ... abweichen wollten; und scherete mich nicht eines nagels groß um ihren stolzen aufbutz,* ebd. u. *nagel;* s. auch Zingerle 453. *Wie ihr da seid hereingelaufen, So könnte ich euch alle kaufen Und wiederum verkaufen auch, Daß es mir nit so nahe ging Als eines Fingernagels Bruch,* H. v. Hofmannsthal, *Jedermann* ([3]1911) S. 44. *Der Bauer ... hielt das Brot so, daß sie jedesmal nicht mehr als ein Stück, wie ein Fingernagel groß, abbeißen konnte,* H. Löns, *Der Wehrwolf* (1913) S. 101 (ebd. S. 196: *Was ich da wohl nach frage, wie der sich zu mir stellen tut! Nicht soviel, wie der Hahn auf'm Schwanz tragen kann!). Schedel: Denket Euch einen kleinen Seestern, so winzig, daß er Platz hätt da auf meinem Daumennagel samt seinen fünf Armen. Sieht aus, als hätte sich solch winzigkleiner Seestern an des Rachens Höhle angesogen, Galenus ... nennts ein „Carcinoma", einen „Krebs",* W. Harlan, *Das Nürnbergisch Ei* I S. 13 (Ausg. 1920). *„Nicht was schwarz unterm Nagel ist!",* s. Sittl *a. a. O.* S. 96. *De jüngste Rathsherr, de noch nich dat Swarte unner den Nagel von Takt hadd,* Fr. Reuter, *Dörchläuchting,* cap. 1. *Frau Lehmann: Un ehrlich bin ick, Frau Vockerat. Vor mir kann alles stehn un liegen bleiben. Ooch nich 'mal so viel, wie under'n Fingernagel jehen dut ..,* Gerh. Hauptmann, *Einsame Menschen* I (Ges. W. III S. 128). *ich schieß der Ihne e nassauisch Sechskreizerstick uf sechzig Gäng aus dem Maul, ohne daß ich Ihne de Mund verletz, wann's nor so viel erausguckt,* Niebergall, *Der Datterich* I 4 (Ausg. Darmstadt 1914, S. 11) [ebd. V 8 (S. 46): *er schießt ahm e Sechskreizerstick aus dem Maul, wann's nor vertels evorguckt*]. Vgl. auch die von F. Beyer, *Französ. Phonetik* ([4]1916) S. 206 beschriebene Gebärde: *„nicht so viel ist geblieben"* [was auf eine Messerspitze geht].

Hand: Nfrz.: *Il a chez lui un théâtre grand comme la main,* Dict. de l'Acad. (1878) s. *main. Il a un appartement qui tiendrait dans la main,* ebd. *Son jardin est grand comme la main,* Littré s. v. *de petits enfants qui ne sont pas plus grands que la main,* ebd. *l'imagination ouvre quelquefois des ailes grandes comme le ciel dans un cachot grand comme la main,* Musset, *Fantasio* II 5. *De larron à larron il n'y a que la main,* Dict. de l'Acad. *il n'y*

Que li trance parfont de sa teste *plain dour*, RAlix. 138, 30. *Un flaiel porte, ... la chäine dont la batiere pent Plain poing ert grosse*, Alisc. 172. *Et li escuz peçoie ... teus cos i font Que son poing i puet an boter*, Ch. lyon 5585 Var. usw.[1]) —

---

a entre ces deus choses que la largeur d'une main (qu'une main), Dict. gén. — Prov.: *Ja de tota sa terra no perdera palmat*, Fier. (Bekker) 4478. *Ja de tota sa terra un palmat non perdra*, eb. 4860 (schon zit. von Dreyling *a. a. O.* S. 89). — Dtsch.: *es fulte kûme eine hand*, Grimm Wb. u. *hand*; *„nur eine Handbreit"*; *Herr, laß auf eine Handvoll Zeit Mich aus dem Himmelreich auf Erden niederfahren*, H. v. Kleist, *Der Welt Lauf. Und so war denn, nach dem Rezept der Küsterin, mit ein paar Handvoll Kirchhofserde wieder alles in seinen Schick gebracht*, Th. Storm, *Draußen im Heidedorf*, Sämtl. Werke hsg. v. Köster III (1919) S. 234; ebd. S. 216. *„Eine Handvoll Erde"*, Roman von Clara Viebig. *„Eine Handvoll Glück, eine Handvoll Leid"* u. a. m. *Die Sonne ward gefragt, Ob sie es nicht verdrösse, daß ihre unermeßne Größe die durch den Schein betrogne Welt Im Durchschnitt größer kaum als eine Spanne hält*, Lessing, *Die Sonne.*

Faust: Franz.: *toutes demandent* (vom Maler) *les mêmes choses, un teint tout de lis et de roses, un nez bien fait, une petite bouche ... et surtout le visage pas plus gros que le poing, l'eussent-elles d'un pied de large*, Molière, Sic. sc. 12. *Et un postillon ... un postillon qui n'est pas plus gros que le poing, et qui va comme le vent*, Regnard, Ret. impr. sc. 6 ... *la Pensée qui le créa oublia de lui faire un cerveau. Ce grand diable de Jean Blin a la tête grosse comme le poing*, An. France, *L'Étui de nacre* 168 (*„Le Manuscrit d'un médecin de village"*). Vgl. *Vous me semblez toute mélancolique. Qu'avez-vous, madame Jourdain? — J'ai la tête plus grosse que le poing, et si elle n'est pas enflée*, Bourg. gent. 3, 5; hierzu die von Livet III 303 angeführten weiteren Beispiele aus dem 16. und 17. Jahrh. — Span.: *ser uno como un puño = ser miserable, ser pequeño de cuerpo*, Dicc. acad. (1899) *un aposento como un puño*, ebd. *una casa como un puño*; vgl. auch *meter alg. en un puño* (jem. ins Bockshorn jagen). — Prov.: *E ges per so no·m posc partir un dorn, Aissi·m te pres s'amors e m'aliama*, BVent. 12, 13. S. Levy, *Prov. Suppl.-Wb.* II 289 f. *(dorns = mensura manus clause*, Don. prov. 57 b, 15). Ebd. Belege für *torn* (s. auch *torn*[17] S. 290): *Ges un torn no·m puesc lunhar De lieis ...; Non si parti de vos un torn.*

[1]) Vgl. *Metre pogratz per la nar Amdos los pouses, ses mal far*, Jaufre. zit. von Raynouard *Lex. rom.* IV 590 b. *Elle (le ghiandi) sono di sterminata grandezza, ed io ne ho qui alcune grosse e lunghe quanto il mio pollice*, zit. von Manuzzi *a. a. O.* u. *pollice*. *„Du hast dein Fett am Kragen des Wamses, wie ein böser Mensch, und nicht wie ich drei Daumen dicken leckeren Specks auf dem Bauch!"*, Ch. de Coster, *Tyll Ulenspiegel*, übers. von F. v. Oppeln-Bronikowski (1909) S. 254 (das Original steht mir z. Z. nicht zur Verfügung). *„Sie haben sicher vereistes Wasser." — „Das denke ich wohl, sagte Siska, eine ganze Kufe voll ... das Eis ist darin drei Finger dick. Brauchen Sie welches, Herr Doktor?" — „Ja, sagte er, ein Stück, so groß wie meine Handmaus"*, Ch. de Coster, *Die Hochzeitsreise*, übers. von A. Ritter (1916), S. 28. *er hatte einen fuchsigen Knebelbart und zwei Narben im Gesicht, so dick wie ein*

Endlich besitzt auch das Altfranzösische sinnfällige Bezeichnungen **kleinster Zeitmaße**, welche nicht nur ausgesprochen, sondern auch deiktisch vorgeführt werden können. Dem deutschen „im Handumdrehen" entspricht: *N'est empereres, roys ne dus, Mort et bouté ne l'aies jus Plus tost c'om ne tourne sa main, S'il te courrouce soir ne main* (Ste-Marie angeredet), GCoins. 416, 741. *en tant com on torne sa main Nous a* (Maria den Teufeln) *une ame bescocie,* eb. 465, 162. *En tant com on torne sa main Est uns fors homs mors ou malades,* GCoins. in Méon II 438, 274. *Cele* (*poissance*) *est assez plus tost passee Que ta mein ne seroit tornee,* Méon II 174, 92. *Fame mue plus tost pensee Que n'aroies ta main tournee,* Clef d'Am. 764. *Si tresbuchoient* (die trunkenen Weiber) *plus souvent C'on ne pëust sa main tourner,* Watr. 386, 169. *Primaut . . . La töaille prent, ses* (*les oublees*) *ataint; Si les ot plus tost desnöees Que l'en ëust ses mains tornees,* Ren. 3094. *ançois C'on ëust tornees ses mains . . . Fu tous* (*li vins*) *lapez et engloutis,* Watr. 384, 105. — *En tant que l'en avroit sa main close et ouverte Avroit Diex paienie confondue et deserte,* La Chantepleure in Ruteb. I 403 [1]).

Finger, H. Löns, *Der Wehrwolf* (1913) S. 66. *zwei Narben im Gesicht, so breit, wie ein Finger,* eb. S. 71. — *La qual (la nariz) él* (der Blinde) *tenia luenga y afilada y á aquella sazon con el enojo se avia augmentado un palmo,* Laz. de Tormes I, Ed. Clás. castell. [1914] S. 113. — *Et si eust gresle au lendict et a Sainct Denys, merveilleuse et grosse, l'une comme ung homme ha le poing, ...l'autre comme les deux poings,* Littré s. *poing* (15. Jahrh.). *desciñéronse las hondas y comenzaron á saludalle los oídos con piedras como el puño,* Don Quij. I 18 (Ed. cit. S. 92). *un huevo como un puño,* Dicc. lengua cast. p. la Real Ac. esp.[13] (1899) s. *puño ... donde retozaba una bandada de gallinas que ponían cada huevo tan gordo como este puño,* A. de Trueba, *Cuentos de vivos y muertos,* hsg. von C. Dernehl, Stuttg. (Violet) S. 35 [eb. S. 34 deiktisch-hyperbolisch: *pasando luego al comedor, se puso allí de jamón y vino hasta alcanzarlo con el dedo;* deiktisch-emphatisch S. 29: *Cuando el Rey vió tres burros cargados de oro, abrió tanto ojo y preguntó a su yerno dónde estaba la mina que aquel oro producía].* *mentira como un puño,* Dicc. ac. *a. a. O.;* auch portug. *como um punho* (faustdick). Dtsch. *faustgroß; faustdick (eine faustdicke Lüge).*

[1]) Daneben: *einçois . . . Que en ëust son pié torné,* Ren. (Martin) I 264. — Nfrz.: *en un tour de main (en un tournemain); on a enlevé l'affaire en un tour de main,* Dict. Acad. s. *main. En moins d'un tour de main cela s'accomplissoit,* Lafont. Contes IV 14, 32 (Littré *tour* 8). *tournez la main, psit, ce n'est plus cela,* Diderot, P. d. fam. V 7 (Littré s. *main*). — Nprov.: *dins un vira de man; dins un virou (viral) de ma,* Mistral s. *man.* — Dtsch.: *ê ich die hant umb kêrte,* Erec 5172 (Grimm Wb. *hand*). *„wie man eine hand umwendet"; „ehe man eine hand umdreht",* Grimm ebd. *„im*

Im „Augenblick", genauer „Augenzwinkern": *Ne clot pas ieuz si tost ne cille Com chevalier i chieent morz,* Troie 19266. *En tant com uns iex clot ne qu'il porra cillier, Donrés vos, sire Deus, a chascun son loihier,* God. Bouill. 221. *En tant con li oeus oevre et clot Donra Deus a cascun son lot Et guerredon par sa merite,* Regr. ND 152, 1. *ja mais ne s'an querroit moevre Nis tant com uns yauz clot et oevre Por avoir mil anz a devise Tot le joié que siegles prise,* Eructavit (Jenkins) 556. *tant que uns eus clot et oevre Ne dourroit il de chele joie ... Pour avoir mil ans a devise De la joie que li mons prise,* JJour. 830. *Ne voloit (Marie) mie le tens perdre, Mult tost s'aloit a l'uevre s'aerdre, Ou sanz oroison ou sanz euvre Ne fust tant com ieuz clot et euvre,* GCoins. Nat. JCrist 126. *Perdue l'out ... Plus tost que us (= ieuz) n'euvre ne clot,* GCoins. 331, 158. *L'angles le voit, c'ot a non Cherubins: En autant d'eure com uns iex puet ouvrir Vient a l'enfant,* Voyage de Seth au par. terr. in A. Graf, *Miti, Leggende* I (1892) S. 220. *Puis a pris Sept, en air le va portant. En autant d'eure com uns iex va cloant Le met en Inde,* ebd. S. 227.[1])

Handumdrehen". *Luxemburg kann zum Kriege führen, wie man die Hand umdreht,* W. v. Kügelgen, *Lebenserinn. d. Alt. Mannes* (1923) S. 385. (Daneben: *„im Umsehen"*). — Mit höchster deiktischer Anschaulichkeit Dante: *Tu non avresti in tanto tratto e messo Nel fuoco il dito, in quanto io vidi il segno Che segue il Tauro, e fui dentro da esso,* Par. 22, 109 („in einem Zuck"). Vgl. auch: *haber perdido de una mano á otra en un instante tres pollinos,* Don Quij. I 26 (Ed. Garnier, Paris 1901, S. 158). portg.: *de mãos; da mãos á bocca;* wobei auch an gr. *ἐκ χειρὸς,* afz. *manois, demanois* u. ähnl. erinnert sei. Vgl. O. J. Tallgren, *Neuphil. Mitt.* XVIII (1917) S. 125 ff.

[1]) Nfz.: *Je disparus de l'hôtel en un clin d'œil,* Le Sage, *Gil Blas* VII 11. — Ital.: .. *mill'anni. Ch'è più corto Spazio all'eterno, che un mover di ciglia Al cerchio che più tardi in cielo è torto,* Purg. 11, 107. — Span.: *en ménos de un abrir y cerrar de ojos,* Don Quij. II 5 (ed. cit. S. 397). *y en ménos de un abrir y cerrar de ojos le llevan ó por los aires ó por la mar donde quieren,* eb. II 29 (S. 526). *„Seit wann? seit wo? wie geht das zu? Geschiehet das in einem Nu? ... Wird solch ein wohlbeständig Ding In einem Augenzwinkern neu?",* H. v. Hofmannsthal, *Jedermann* (1911) S. 103. — Zu ital. *in un soffio* („in einem Hauch", „in einem Hui") ließe sich afz. etwa anführen: *Jouste Mort-Soubite est Enfers: N'i a c'un soufle a trespasser,* RHoud. Songe d'Enfer in Tr. Belg. II 189, 365. *raisons mostre a nos tous Que no vie n'est c'uns seglous,* VdlMort 300, 5. *„da fuhr es wie düsterer Wetterschein ihm durch das Hirn: noch eines Athemzuges Dauer; dann hob er mit jähem Griff die tote Liebste aus ihrer Lade und entfloh,* Th. Storm, *Fest auf Haderslevhuus,* am Schluß. *auf eines Athemzuges Länge,* ders., *Der Schimmelreiter,* Sämtl. Werke hsg. v. Köster VII (1920) 339. *aber nur eines Athemzuges lang,* ders., *Renate,* Ed. cit. V (1919) 99.

Diesen Wendungen würden sich manche andere volkstümlich anschauliche, aber undeiktische Bezeichnungen mehr oder weniger kurzer Zeiträume an die Seite stellen lassen.[1])

---

[1]) *C'est fait, plus to[s]t qu'on ne dit pic*, Myst. SClement (Ed. Abel 176b. *Avant que vous eussiez dit picq*, Anc. théâtre frç. II 54 (vgl. Godefroy VI 141 a). *Plus tost est en estant drechiez Que on ne pëust dire trois*, Perc. VI 184/185. *Si tost ne pöist an nonbrer Et un et deus et trois et quatre Que l'an ne li vëist abatre Plus tost et plus delivremant Quatre chevaliers erraumant*, Ch. lyon 3166. *Après n'ëussiés pas conté quatre denier[s] Quant Malabron li vint devant a l'encontrer*, Gaufr. 178. *N'ëussiés pas conté sis deniers de randon Quant il vint devant li en guise de poisson*, eb. 237. *Ains que vous ëussiez soissante souls contés Ot plus de trente lieues par la mer traversés*, eb. 238. *Adonc n'ëussiez pas doze deniers conté Que Malabron li vint, le luiton afilé*, eb. 246. *Plus tost eurent il pris Meschines C'uns prestres n'ad dit ses matines*, Ambr. Guerre s. 809. *en mains d'eure Que l'en ëust chanté une Eure*, Mont. Fabl. II 20. *Ainz c'on ait dit deus misereles Ont il dites et murmulees... Et leur heures et leur matines*, GCoins. 485, 126. *En mains d'ore c'on avroit dite Une patenostre petite*, Flor. Florete 1411. ähnl. Rec. farces Jacob (1859) S. 321. *Et n'eussiez pas dict une sept seaumes que nous ne trouvasmes plus rien de luy*, Cent Nouv. Nouv. 19 (Wright I 105). *Et fut ossitost fait, che tesmongne latin, C'uns bons compains aroit buit demi lod de vin*, BSeb. XII 598. *onques la nuit Ne dormi tant qu'en ëust cuit Un oef*, Mer. 5342. *Ains c'on ëust un pouchin eschaudé, Eut set cens homes entour lui asamblés*, SVou d. Luques 417. *Plus tost ot dis liues alees Qu'en n'ëust trois öes plumees*, Trubert 406. *Il n'est nus hom qui enmalast Si tost uns gans en une male Comme...*, Mir. SEloi (Peigné-Delacourt) 103a. *Trente pensees a femme, je vous affie, Enchois que puist avoir sa chemise vestie*, BSeb. V 671. *Einz qu'hum alast un sul arpent de camp Li coers li falt*, Rol. 2230. *N'ëussiés pas demie liue esré Qu'en Monmur sont bien trente mile entré*, Aub. 1466. *Ains pëust on a pié aler, Mien escïent, une huchie, Ains qu'il aient raison nonchie*, Perc. VI 189/190 (vgl. auch J. Grimm, *Dtsch. Rechtsalt.*[4] I 117f.). — Aus anderen Sprachen: *E no cug que aguessatz a lezer un ou coit Que ilh l'agron conquis mëisma sela noit*, Albig. 2378. *Esto fatto fare potesi inanti scalfi un uovo*, Contr. Cielo dal Camo 143 (Monaci, *Crest. it. primi sec.* S. 109. *Nè „o" sì tosto mai, nè „i" si scrisse, Com'ei s'accese ed arse*, Inf. 24, 100. *E forse in tanto, in quanto un quadrel posa E vola e dalla noce si dischiava, Giunto mi vidi ove mirabil cosa Mi torse il viso a sè*, Par. 2, 23. *Y otro dia ... abro mi parayso panal y tomo entre las manos y dientes un bodigo y en dos credos le hize invisible*, Laz. de Tormes II (Ed. Clás. cast. [1914] S. 142). *aunque no soy nada poeta, todavia, si el hombre se arremanga, se atreverá á hacer dos millares de coplas en daca las pajas*, Cervantes, *Rincon. y Cortad.* S. 105 (*Nov. ej.* ed. Brockhaus 1883). *„beschlossen mitsammen, daß keiner Bruder sein könne wie sie, so er nicht vierundzwanzig erschröckliche Humpen Bier als Taufe tränke, die weil man zwölf Schläge auf den dicksten Bauch der Kumpanei täte"*, Ch. de Coster, *Fläm. Legenden*, dtsch. von Lamping und v. Oppeln-Bronikowski

V.

In einem bekannten Kapitel seiner *Essais* (II 12) kommt Montaigne, dem Quintilian vertraut ist, auf die außerordentliche Ausdrucksfähigkeit und Redekraft der menschlichen Hände zu sprechen. *Quoy des mains? nous requerons, nous promettons, appellons, congedions, menaceons, prions, supplions, nions, refusons, interrogeons, admirons, nombrons, confessons, repentons* usw. usw., die Aufzählung wird von Montaigne noch einige Zeilen fortgeführt.[1] Uns mag für einen Augenblick noch die Bedeutung beschäftigen, die der Hand in Hinsicht auf die stilistische Gestaltung der Sprache zukommt.

Die Hand ist dem Sprechenden allzeit ein bequemes Instrument zur Veranschaulichung seiner Rede gewesen und die Eigenart ihrer beweglichen Form hat eine Fülle von sinnfälligen Redewendungen und deiktischen Vergleichen entstehen lassen. Die Hand ist einem jeden wohlvertraut, sie bleibt dieselbe, ob flach und offen ausgestreckt, so daß sich nichts in ihr verbergen läßt, oder zur derben Faust geschlossen. Zumeist erscheint sie nackt und bloß und ein Kornfeld wird schwerlich auf ihrer kahlen Fläche emporwachsen. Fünf merkwürdige Gesellen trägt sie, von ungleicher Länge; aber in brüderlicher Eintracht stehen sie eng aneinandergeschmiegt, als ob sie wüßten, daß nur mit vereinten Kräften sie etwas zu leisten vermögen. Und an den Enden dieser Finger sitzen die Fingernägel, aufs innigste mit dem Fleisch verwachsen, sodaß es Schmerzen bereitet, sie loszulösen. Rascher mag sich wohl ein passendes Ringlein vom Finger wieder abstreifen lassen.

Wohl alle Sprachen der Welt haben Anteil an einschlägigen, mitunter sprichwörtlich verwendeten Redensarten. Auch die mittel-

---

(1911) S. 12 (das Original steht mir z. Z. nicht zur Verfügung). „*Aber Ernstchen,*“ ... *kannst du denn kein Ave Maria dich ruhig verhalten?*“ ... „*Ernstchen sitzt mäuschenstill ... für ein „Ave Maria“*, Ant. Bergmann, *Advokat Ernst Staas*, Aus dem Vlämischen übertragen, Leipzig 1916, S. 7 u. 8. „*ihr könnts nicht so geschwind lesen als es geschah*“, J. P. Hebel, Werke (Berlin, Grote 1905) I 213; womit sich vergleichen läßt: *En moins de temps que ie ne le recite, L'une se droisse et l'autre ressuscite*, J. Lemaire de Belges, *Dichtungen*, Roman. Texte 7 (1924) 119, 67 *(Cup. et Atrop.* II). Dtsch. „*im Nu*“; wobei an Schleiermachers Rätsel erinnert sei: „*Nimm mir ein „Nu“, so bleib' ich ein „Nu“ (monumentum; momentum).*

[1]) Quintilian XI 3, 85 f.: *Manus vero, ... propest ut dicam, ipsae loquuntur. An non his poscimus, pollicemur, vocamus, dimittimus, minamur, supplicamus, abominamur, timemus, interrogamus, negamus?* usw. (abgedruckt bei Sittl, *a. a. O.* S. 353).

alterliche Literatur Frankreichs bietet einige, wenn auch nicht zahlreiche Beispiele. Wenn in der langen, naturgeschichtlichen Lektion, die in *Renart le Contrefait* der Fuchs dem Löwen erteilt, auch von den unsichtbaren Geistern die Rede ist, die den Menschen umringen, und der Fuchs sagte: *Sire, .. les espiritueulx choses Ne peult nul corps humain vëoir... Se sur vostre ongle en aviés cent, Ja nulle rien n'en sentiriés, Et aussi point ne le verriés* (Ren. Contref. 6488), so wird dieses *sur vostre ongle* deiktisch verstanden werden dürfen. Wenn der Verfasser der encyklopädischen *Imago mundi*, der Klausner Honorius, ausführt: *Si enim quis in aere positus terram desuper inspiceret, tota enormitas montium et concavitas vallium minus in ea appareret quam digitus alicuius si pilam pregrandem in manu teneret*, so wird ihm oder seinem Gewährsmann die Wahl dieses Vergleiches durch die Leichtigkeit seiner deiktischen Veranschaulichung nahegelegt worden sein [1]). Aus Eustache Deschamps belegt La Curne de St^e^-Palaye *(Dict. hist. de l'anc. l. frç.* V 222b s. *doigt;* zit. auch von Littré s. *doigt hist.)* ein *nuz quom le doy;* später sagt man in Frankreich *nu comme la main.* Um seinen Lesern faßlich auseinanderzusetzen, daß die Schlechten von den Guten grundverschieden und einer raschen Besserung nicht zugänglich seien, exemplifiziert der Dichter des *Lai de l'Ombre* (v. 16): *nient plus que je puis cest doit Faire ausi lonc comme cestui, Ne cuit je que on pëust hui Faire un felon de bone aire estre,* und in den Sprichwörtern des „Gemeinen Mannes" heißt es (Prov.vil. 116): *Tuit li doi de vostre main ne sont pas oni* [2]). Ein nicht völlig klarer Vers des Mirakeldichters Jehan le Marchant: ... *Si com le tesmoigne la leitre Dou latin que ensivre doi Plus espes que l'ongle dou doi* (NDChartr. 101) ist wohl in dieser Weise zu verstehen: „... die lateinische Vorlage, der ich dichter folge (an die ich

---

[1]) *Imago mundi* I 5, zit. von Ch.-V. Langlois, *La Connaissance de la nature et du monde au moyen âge*, Paris 1911, S. 68. Ebenda die entsprechenden Verse der französischen Version, die eine Verwechslung von *pila* mit *pilus* zeigen: *Si sembleroient* (die Berge der Erde, von der Höhe des Himmels gesehen) *tout de voir Enver la terre autant valoir Com il feroit d'un cheviel d'ome Sor un doit ou sor une pome* (v. 1785; 1e rédaction).

[2]) Toblers Anmerkung S. 150 belegt dieses Sprichwort nur noch aus GMuis. I 198: *Tout li doit de le main ywel voir ne sont mie.* Es findet sich auch Prov. rur. 179: *Tuit li doi d'une main ne sont pas honni.* Ferner nprov.: *Li cinq det de la man soun pas parié,* Mistral, *Tresor* s. *„det."* *Li cinq det de la man soun pas tóuti parié,* Mistral, ***Mirèio*** 7, 15. Span.: *Los dedos de la mano no son iguales,* Dicc. Acad. (1899).

mich enger anschließe) als der Nagel am Finger anliegt." Deutlicher sagt die Sestine des Arnaut Daniel (IV 3): *aitan vezis cum es lo detz de l'ongla, S'a lieys plagues, volgr'esser de sa cambra*[1]).

---

[1]) Beispiele aus anderen Sprachen und Literaturen: Jem. wie seine Hand kennen: portg.: *conhecer alg. como as suas mãos; conhecer alg. como aos proprios dedos;* span.: *Mejor me conosce su madre, que á sus mismas manos, La Celestina* VI, Ed. Clás. Cast., Madrid 1913, I 226. *„Den kenn ick wie mein' kleen' Finger"*, H. Meyer, *Der richtige Berliner*[8], S. 36.

Offene und geschlossene Hand: *Sì come domanda la verità del tempo e delle cose, così t'appresta al tempo, e non ti mutare in alcuna cosa, ma acconciati sì come la mano, ch'è una medesima quando in palma si stende e in pugno si ristrigne,* Albertan. Tratt. volg. 80 (1, 38) zit. im Vocab. degli Accad. della Crusca IX (1905[5]) s. *mano*. — *Degli Stoici 'l padre alzato in suso Per far chiaro suo dir, vidi Zenone Mostrar la palma aperta e'l pugno chiuso,* Petrarca, *Trionfo della Fama* III 117. *Pour me servir de la métaphore de Zénon, l'éloquence a la main ouverte, au lieu que, dans la plaidoirie, elle est souvent obligée d'avoir le poing fermé comme la dialectique,* Marmontel, Oeuvr. IX 499 zit. von Littré s. *poing*. Die Ciceronianische Überlieferung der rhetorischen Zeichensprache Zenos bei Sittl, *a. a. O.*, S. 210. — Über sonstige Bedeutungen der ausgestreckten offenen Hand und der geschlossenen Faust in der Zeichensprache s. R. Köhler, *Klein. Schrift.* hsg. von J. Bolte, Berlin 1900, II 480 ff. *(Rosenblüts Disputaz eines Freiheits mit einem Juden),* wo auch Rabelais' Disputation des Panurge mit Thaumaste (II 18—19) gedacht wird. — *So, schon als Jüngling von allen Seiten auf die Leistung — und zwar die außerordentliche — verpflichtet, hatte er (Aschenbach) niemals den Müßiggang, niemals die sorglose Fahrlässigkeit der Jugend gekannt. Als er um sein fünfunddreißigstes Jahr in Wien erkrankte, äußerte ein feiner Beobachter über ihn in Gesellschaft: „Sehen Sie, Aschenbach hat von jeher nur so gelebt" — und der Sprecher schloß die Finger seiner Linken fest zur Faust —; „niemals so" — und er ließ die geöffnete Hand bequem von der Lehne des Sessels hängen,* Thomas Mann, *Der Tod in Venedig* (1913), S. 21.

Offene Hand: *die Sache liegt auf der Hand; das liegt auf flacher Hand, auf platter Hand,* Grimm Wb. u. '*hand*'. *wenn du die Verhältnisse hier wüßtest, die vor mir liegen, wie meine Hand,* Goethe, zit. von Grimm ebd. *es liege ja auf der flachen Hand, daß das von einer genialen Urkokette stamme,* Fr. Th. Vischer, *Auch Einer* (Ausgabe 1906 in einem Band) S. 62. — Ital.: *portare a. c. in palma di mano = fare a. c. palese, non la nascondere,* Manuzzi *a. a. O.* s. *mano* § CCXIV. *Il male si dee portare in palma di mano (chi vuole aiuto ne'suoi travagli, gliele bisogna manifestare),* eb. s. *palma*. *I benefizi ricevuti non si debbono nascondere, ma portarli in palma di mano,* Rigutini-Fanfani, *a. a. O.*, s. *palma*. — Frz.: *avoir le cœur sur la main (à nu, à découvert, sans dissimulation);* nprov.: *avé lou cor, pourta lou cor sus la man,* Mistral, *Tresor*, s. *man*. *Das Herz in der Hand tragen,* Grimm. — Vgl. auch eine Wendung wie span.: *Polvo mísero y liviano Que el ala frágil del insecto aventa, Que se pierde en la palma de la mano,* Nuñez de Arce, *La Duda*, in Arteaga, *Span. Lesebuch*[2] (1922) S. 247.

Wie Plutarch erzählt, zeigte der Parther Wageses auf die Mitte seiner Handfläche und sagte zu Crassus: Hier würden eher Haare wachsen, als jener Seleukeia sehen (*Crass.* 18, zit. von Sittl, *a. a. O.*, S. 113). Das erinnert an die Anekdote, die vom ersten Troubadour, Herzog Guilhem IX., berichtet wird. „Als ihm der Bischof von Angoulême ins Gewissen redete und ihn dringend ersuchte, die Amalberge ihrem Gatten zurückzugeben, höhnte er den kahlköpfigen alten Herrn: „Eher wirst Du Dir das Haar in die Stirne kämmen!" (angef. von H. Suchier in Suchier-Birch-Hirschfeld, *Gesch. d. frz. Lit.* I[2] S. 59). Und hierzu stellt sich eine Episode aus dem Epos von

---

Geschlossene Hand: *Es-tu sûr que Mahaud ne se réveille point? — Son œil est clos ainsi que je ferme mon poing*, V. Hugo, *Lég. d. siècles* II 85 (Éviradnus XV). — Ital.: *a man chiusa, posto avverbialm. = senza far considerazione*, Manuzzi, *a. a. O.*, s. *mano*. — Span.: *ser como un puño* (knauserig sein); portg.: *apertado como um punho* (geizig, knauserig); vgl. Dante, Inf. 7, 57: *Questi (avari) risurgeranno del sepulcro Col pugno chiuso.*

Flache Hand: *Dô kômens in ein schœne lant; daz was sleht als ein hant*, U. v. Zatzikhoven, *Lanzelet* 3533. *Ze Korntîn in daz lant; daz was eben als ein hant*, Wirnt v. Gravenberg, *Wigalois* 118, 30. *Ez ist daz allerschœnist lant, eben sleht als ein hant*, Heinr. v. Neustadt, *Apollonius* 4191. Diese Beispiele werden, aus anderm Anlaß, angeführt von W. Hertz, *Spielmannsbuch*[3], S. 365, Anm. 2 (zu S. 81). — *hier diese flache Hand, versichr ich dich, ist ausdrucksvoller als ihr Angesicht*, H. v. Kleist zit. von Grimm *Wb.* u. *Hand.*

Nackte, kahle Hand: Ital.: *pulito come la palma della mano* (gänzlich kahl, ganz ohne Haare). — Franz.: *nu comme la main; mettre q. nu comme la main (= le dépouiller de ses habits*; fig. *le priver de ce qu'il possède). Messieurs, leur dis-je, vous serez contents; je vais mettre ce père nu comme la main, et vous amener ici sa mule*, Le Sage, *Gil Blas* I 8. *L'intérêt de l'humanité demanderait que la puissance spirituelle fût mise nue comme la main*, D'Alemb. Lett. à Voltaire, 6 avril 1773 (dieses Beispiel zit. von Littré s. *nu* 1 am Schluß). — Mhd.: *Er reit âne gewant, Unde blôz sam ein hant*, Iwein 3236, zit. von Grimm Wb. u. *Hand.* — Ein eigenartiges modernes Beispiel: *Als die Sonne sich durch den Nebel quält, ist die Wiese kahl, wie eine Mädchenhand; eine einzige alte Ricke äst sich an dem Moorbache entlang*, Herm. Löns, *Der Mörder*, in *Mümmelmann, ein Tierbuch*, Hannover 1916, S. 129. — *„Fingernackend"*, *„fingernackt"*, *„fingerbloß"*, Grimm Wb. s. v. (vgl. das obige Beispiel aus E. Deschamps: *nuz quom le doy). „Der hat keen Hemde an!"* sagt ein Junge höhnisch zum andern und weist mit dem Finger auf ihn. Wenn der andere entrüstet den Nachweis führt, daß er ein Hemde hat, so sagt der Spötter, er habe seinen Zeigefinger gemeint, H. Meyer, *Der richtige Berliner*[8], S. 43. — Franz.: *non (pas) plus que sur la main, autant que sur la main, comme sur la main (se dit pour exprimer qu'une chose n'existe pas): Vous ne direz pas que, pour estre chastré, un homme soit incapable d'exercer charge, office et dignité en la justice. Je cognois un president qui n'en a non plus que sur ma main, et si on ne tient pas qu'il se mouche du pied*, Oeuvres du seigneur

Girart de Roussillon. Karl Martell lagert am Fuße des stolzen Schloßfelsens von Roussillon: *Le roi vit avec convoitise le château, et, jurant le nom de Dieu glorieux: «Si j'étais là-haut», dit-il, «comme je suis ici-bas, Girart ne serait pas un comte puissant!» Il y avait là un jeune damoiseau qui lui répondit un mot vif: «À moins, sire, d'y employer la trahison, v o t r e t ê t e n o i r e d e v i e n d r a r o u s s e avant que vous lui ayez enlevé de terre un plein gant»* (G. Rouss. trad. p. Paul Meyer, Paris 1884, S. 21).

Ähnliche deiktische Umschreibungen für den Begriff „niemals" begegnen in lebhaft verneinender oder auch feierlich beteuernder

---

de Cholières, I *(Les Matinées)* 167 (Ed. Lacroix, Paris 1879). *Pas plus de page que s u r m a m a i n. Voilà le paquet,* Beaumarchais, *Mar. de Fig.* V 11. *Du reste ayant d'oreille autant que s u r m a m a i n, Un loup n'eût su par où le prendre,* Lafontaine, *Fabl.* X 9 *(„Le chien à qui on a coupé les oreilles"). Elle était fort maigre, fort blanche, de la gorge comme s u r m a m a i n,* J.-J. Rousseau, *Conf.* IX (die drei letzten Beispiele zit. Littré s. *main* 31). *Cela est incroyable; pas plus de cotte de mailles que s u r m a m a i n,* Musset, *Lorenzaccio* II 6. — *Kann ich Armeen aus der Erde stampfen? Wächst mir ein Kornfeld in der f l a c h e n H a n d? Reißt mich in Stücken, reißt das Herz mir aus, Und münzet es statt Goldes!,* Schiller, *Jungfr. v. Orl.* I 3. *Robert (zu Auguste): Hui! Wenn Mutter nur mit dem nötigen Gelde 'rausgerückt hätte, dann hätten dich die Herren gewiß mit in Kauf genommen. — Frau Scholz: Geld? (Auf Robert zutretend, i h m d i e H a n d h i n h a l t e n d): Da, nimm ein Küchenmesser! — schneid mir's 'raus! schneid mir doch das Geld a u s d e r H a n d!,* Gerh. Hauptmann, *Das Friedensfest* I 1 (Ges. Werke 1912, III, S. 26). Vgl. *Du reißt die Augen auf, bist von stolzer Begeisterung ergriffen, als wären dir d i e s e G u l d e n a u s d e n F i n g e r n g e w a c h s e n!,* R. Rolland, *C. Breugnon* XIII, Übs. v. E. Grautoff (1920) S. 302.

F i n g e r: S p a n.: *tener cinco dedos en cada mano, tener sus cinco dedos en la mano;* p o r t g.: *ter seus cinco dedos na mão* (keinem andern nachstehen an Verdienst oder Kraft, ebensoviel gelten wie ein anderer). — I t a l.: *non saper quante dita uno abbia; non sapere, o non sapere annoverare, quante dita si ha nelle mani = essere di grossolana ignoranza,* Voc. Acc. Crusca s. *dito* § 35. *Non sa, quante dita ha nelle mani,* O. Hecker, *Ital. Umgangsspr.*[2] S. 126. — Walther sagt scherzend von einem alten Weibe: *Nu hât si mir bescheiden Waz der troum bediute; Daz hœret, lieben liute. Zwên und einer daz sint drî. Dannoch seit si mir dâ bî Daz m î n d û m e e i n v i n g e r s î,* zit. von Grimm Wb. u. *Daumen.* — F r a n z.: *j'aimerais autant baiser mon pouce,* Dict. de l'Acad. (1878); *j'aimerais mieux baiser mon pouce (se dit d'une chose qui fait peu de plaisir),* Littré s. *pouce.*

U n g l e i c h e L ä n g e d e r F i n g e r: s. die früher angeführten Sprichwörter. — I t a l.: *essere come le dita della mano (dicesi familiarmente di più figliuoli piccoli, a denotare che essendo nati a breve intervallo l'uno dall'altro, differiscono poco nell'altezza),* Voc. Acc. Crusca s. *dito* § 25. [Andrerseits: *essere dita della stessa mano (detto di più persone, vale: Avere press'a poco la stessa*

Rede auch anderwärts. Raoul de Cambrai hat den Bernier mit einem Lanzenschaft blutig geschlagen; der weist jetzt jede Buße und Aussöhnung zurück: ... *par celui cui nos devons proier, Ja enver vos ne me verrés paier, Jusque li sans qe ci voi rougoier Puist de son gré en mon chief repairier* (RCambr. 1751; ... *Dusqe li sans dont ci voi la sanblance Remontera en mon chief sans doutance,* eb. 1785). Fast die gleichen Worte werden vom Menestrel de Reims dem Grafen Renaut de Dammartin, Grafen von Boulogne, in den Mund gelegt, als er nach der vom Grafen von Saint-Paul erlittenen tätlichen Beleidigung jede Vermittlung des Königs ab-

---

forza, lo stesso valore; ma è maniera non commune), Voc. Acc. Crusca, s. *dito* § 26; als Beispiel wird angeführt: *Il più forte di tutti è il Conte Orlando; E dopo lui è il Sir di Montalbano; Ferraù il terzo; ... Gli altri son dita d'una stessa mano,* Fortiguerri, *Ricciardetto* 4, 77.]

Finger nebeneinander, verträglich, auf einander angewiesen: Nach mohammedanischer Tradition soll der Prophet, zwei Finger der Hand vorweisend, gesagt haben: „Ich bin gesendet worden mit der Stunde (des Weltgerichtes) wie diese beiden"; d. h. das Weltgericht folgt nach meinem Erscheinen in so naher Zeit wie diese beiden Finger nebeneinander stehen, s. I. Goldziher in *Ztschr. f. Völkerpsych.* XVI 375. — Frz.: *Ils sont comme les deux doigts de la main (se dit de deux amis très intimes),* Littré s. *doigt* 1. *Ces deux sieurs, que l'on appelloit les deux doigts de la main,* Carl. II 11, ebd. *hist.* 16e s. *Vous êtes présentement les deux doigts de la main,* Sév. 447. *Monsieur de Marseille vint hier au soir; nous dînons chez lui; c'est l'affaire des deux doigts de la main,* id. Lett. 231, t. III, p. 87. *Mme de Roquelaure et Mme de la Vieuville étaient de tout temps les deux doigts de la main,* St-Sim. 199, 158. *Dans cette famille-là, ils sont unis comme les doigts de la main,* GSand (alle diese Beispiele bei Littré s. *doigt* 1). *Er und ich waren wie zwei Finger einer Hand,* R. Rolland, *C. Breugnon* V, Übs. v. E. Grautoff (1920) S. 122. Nprov.: *estre coume li dous det de la man (= être intimément liés),* Mistral, *Tresor,* s. det. Dtsch.: *Der Wirth und der Landjäger sind wie zwei Finger an einer Hand,* J. Gotthelf, zit. von Grimm Wb. u. *Hand.* Niederdtsch.: *he is bi em finger naegst den duum* (hat viel bei ihm zu sagen); niederländ.: *de vinger naest den duim* (der Herzensfreund), zit. von Grimm Wb. u. *Daumen.* — *Wachtmeister: Zum Exempel! da hack mir einer Von den fünf Fingern, die ich hab', Hier an der rechten den kleinen ab. Habt ihr mir den Finger bloß genommen? Nein, beim Kuckuck! ich bin um die Hand gekommen! 'S ist nur ein Stumpf, und nichts mehr wert! Ja, und diese achttausend Pferd, die man nach Flandern jetzt begehrt, Sind von der Armee nur der kleine Finger. Läßt man sie ziehen* usw., Schiller, *Wallensteins Lager* 11.

Fingernagel: Aus der oben erwähnten Sestine des Arnaut Daniel noch III 5: *De lieys serai aissi cum carns et ongla.* Als *senhal: Carn et Ongla, de vos no·m voill partir,* Bartsch, *Grundr.* 184, 2 (Graf von Provence). Nprov.: *estre coume la car e l'ounglo (= être étroitement unis),* Mistral, *Tresor*

lehnt: *mais tant vuel je bien que vous sachiez, et bien le dites le roi, que se li sans qui descendi de mon visage a terre ne remonte de son grei la dont il issi, et li cous n'est anientiz ainsi comme s'il n'ëust onques estei, pais ne acorde n'en sera ja faite* (Men. Reims 270).

Aber nicht nur weist der anschaulich Sprechende mitunter auf Glieder des eigenen Leibes oder auf Gliedmaßen seines Partners, sondern er nimmt auch Objekte der näheren oder ferneren Umgebung, die sich dem Auge darbieten und sich leicht dem Zuhörer zeigen lassen, von ungefähr zum Exempel. An die deiktischen Vergleiche des witzig erzählenden *Povre Clerc* im Fabliau darf hier erinnert werden: *Et il* (der grimme Wolf) *m'aquialt a esgarder Tot autresin conme li prestres Qui m'esgarde des les fenestres De cele creche qui est la,* Mont. Fabl. V 199. Oder Gautier de Coincy vergleicht die Härte und Verstocktheit der Bauern mit der Härte „dieser Mauer hier", d. h. der Mauer der Zelle, in der er schreibt, oder etwa auch der Mauer der Kirche, in der er seine Marienlegenden der Gemeinde vorliest: *Envers Dieu sunt si endurci Que*

---

s. *ounglo.* Span.: *Asi's parten unos d'otros commo la uña de la carne,* Cantar de mio Cid 375. *Cuemo la uña de la carne ellos partidos son,* eb. 2642; *ser uña y carne dos ó más personas (= haber estrecha amistad entre ellas),* Dicc. Acad.[18] Portg.: *ligado como unha e carne* (eng verbunden, eng befreundet); *ser unha e carne com alg.* oder auch als Reimformel: *ser unha e cunha com alg.* (ein Herz und eine Seele mit jem. sein). Ital.: *essere carne e unghia con qd.; tra carne e unghia nessun vi punga; tra carne e ugna nessun vi pugna, o simili vale che negli affari de'parenti o amici litiganti fra loro uom non debbe interessarsi o inframettersi,* Manuzzi *a. a. O.* s. *carne* § XIV; ebd. zit. aus Bern. Orl.: *Imparando che pazzo è quel che pugne, E che metter si vuol tra carni e ugne.*

Ring am Finger: Ital: *Chè per eterna legge è stabilito Quantunque vedi, sì che giustamente Ci si risponde dall'anello al dito,* Dante, *Par.* 32, 57. Span.: *me viene como anillo al dedo;* bei Cervantes: *una sentencia de Caton Zonzorino romano, que dice: „y el mal para quien le fuere á buscar", que viene aquí como anillo al dedo, para que vuestra merced se esté quedo, y no vaya á buscar el mal á ninguna parte,* Don Quij. I 20 (Ed. Garnier, Paris 1901, S. 103). Portg.: *ter dedo para annel* (geschickt, Meister in seinem Fach sein). Frz.: *Ne mets ton doigt en anneau trop estroit,* Le Roux de Lincy, *Prov.* II 354, zit. von Littré s. *doigt hist.* XVI[e] s. — *C'est une bague au doigt (se dit d'une chose de prix dont on peut toujours se défaire avec avantage. Il se dit aussi d'une place, d'un emploi qui donne un traitement et peu d'occupation),* Dict. Acad. (1878) s. *doigt.* Nprov.: *I'an tira 'no bello bago dóu det (on lui a pris une place ou une chose avantageuse),* Mistral, *Tresor* s. *bago.* — S. auch Lessing, *Minna v. Barnh.* 3, 5 (von uns schon zitiert *Hauptfragen der Romanistik,* S. 124, Anm.

plus sunt dur de ce mur ci (Poquet 625, 362; ebenso *Plus sommes dur de ce mur ci,* Nat. ND 155). Wenn im *Lai de l'Ombre* die spröde Dame zum liebenden Ritter spricht (v. 810): «*Vos porriés aussi bien hurter A cel perron le vostre chief, Que vos en venissiés a chief*», so gibt sie ihm unzweideutig zu verstehen, daß sein Werben zwecklos sei. Mit gleicher Derbheit fertigt der ungastliche Curé den ihn um ein Nachtlager angehenden Schlächter von Abbeville ab: «*Aussi bien te vendroit hurter Ta teste a cele dure pierre*», *Ce dist li doiens;* «*par saint Pierre, Ja ne girras en mon manoir*» (Mont. Fabl. III 230).[1])

„Ein Kamel geht ebensowenig durch ein Nadelöhr", sagt Guillaume le Clerc (*Besant* 892): ... *li chamelz ne porreit mie Passer par si petit pertus Plus que tut le ciel la dessus Porreit estre enclos en ma main Ou tute la terre en mon sain.* In ähnlicher Weise versinnbildlichen die Unmöglichkeit eines Geschehens Redewendungen des *Roman de la Violette: anchois averiés saisie La lune, k'est el chiel lassus, Que vous venissiés au desus De chou dont vous requis m'avés* (RViol. S. 22) oder der Reimchronik Cuveliers von Bertran du Guesclin: *Et riens plus c'on porroit monter sans eschelon Lassus em paradis a sa divisïon, Il ne pöoit venir a son entencïon* (v. 2633).[2])

Diese letzten deiktischen Hinweise *lasus* „da droben, dort hinauf" führen uns zurück zu Ausführungen unseres ersten Abschnitts (*Hauptfragen d. Romanistik* S. 110) und mögen somit geeignet erscheinen, den Ring unserer Beobachtungen zu schließen.[3])

---

[1]) Vgl. *Ains Gerars n'i toucha les dois A vïande qui i venist; Autressi bien li couvenist Son chief hurter a la paroit,* RViol. S. 74.

[2]) Vgl. *Ainsi com vous povez la lune De voz braz ceindre et aprocher, Povez vous mais celi toucher,* Galerent 6375. *Ans aurion un cantelh de la luna en lairan, Qu'ieu ja·m n'anes laissan,* Raynouard *Choix* V 204. — *si legierement salir Pëust au ciel que removoir Le cors, sanz autre äie avoir,* Escan. 25202. *on ne puet, a voir conter, Nes c'on puet as nües monter, Par avarisce los avoir,* BCond. 12, 322.

[3]) Aus anderen Literaturen ließen sich leicht weitere Parallelen beibringen. Deiktische Exemplifikation mit dem Haupthaar des Angeredeten (s. oben) in drastischer Kapuzinerpredigt: *Und wenn euch für jedes böse Gebet, Das aus eurem ungewaschenen Munde geht, Ein Härlein ausging' aus eurem Schopf, Über Nacht wär' er geschoren glatt, Und wär' er so dick, wie Absalons Zopf,* Schiller, *Wall. Lager* 8. Vgl.: *Johanna lächelte, denn sie wußte wohl, wenn man jeder Frau für jede Lüge, die sie seit ihrer Geburt getan, ein Haar auszöge, so würde es nur noch kahlköpfige Frauen auf Erden geben, welches sehr schade wäre,* Ch. de Coster, *Fläm. Legenden,* dtsch. von M. Lamping u. Fr.

von Oppeln-Bronikowski (1911) S. 187 (*Ser Huygs*). „Wünscht der [moderne] Grieche einem Reichtum, so bewegt er die Hand gegen den Kopf, weil er so viel anwünscht, wie die Haare des Kopfes“, Sittl *a. a. O.* S. 115 nach E. Curtius, *Volksgrüße der Neugriechen* S. 157. — Positive Vergleiche mit sonstigen Objekten: *Vous ouvririez des yeux grands comme la porte que voilà, de le voir dérouler un des parchemins qu'il a coloriés d'encres de toutes couleurs*, Musset, *On ne badine*... I 1. *Beide waren so blaß, wie dieses Tuch, als sie zusammentrafen*, G. Freytag, *Verlorene Handschrift* I 6. *„Smetse“, sagte die Frau, „ich habe dich nimmer so zornig gesehen. Schlage mich nicht, Mann, ich will von nun an stumm sein wie dieser Käse.“ „Das sollst Du“, sprach Smetse*, Ch. De Coster, *Fläm. Leg.* S. 123 (*Smetse, der Schmied* VI). *Komm der Atrebate ... verzog die Lippen zu einem bitteren Lächeln und sagte zu den Bretonenführern, indem er mit dem Finger auf losgelöste Birkenblätter wies, die im Winde wirbelten: „Die Gedanken der eiteln Menschen werden wie diese Blätter bewegt und ohn' Ende umgewendet nach allen Richtungen“*, Anat. France, *Clio*, dtsch. von W. Stein, München 1912, S. 40 (der Originaltext steht mir z. Z. nicht zur Verfügung). Zur symbolischen Handlung gestaltet: *Après, je sortis de ma poche une bourse d'argent et de soie bleue à petit point, qu'elle m'avait donnée, dans laquelle je conservais le bracelet et le ruban que je lui avais gagné. J'y mis une pierre et la jetai avec violence dans la rivière, en disant: De même que ces choses s'enfuiront au gré des ondes, ainsi puisse s'effacer de ma mémoire la personne à qui elles ont appartenu*, Scarron, *Rom. com.* 3, 13 (gegen Ende). — Negativ („ebenso wenig wie...“; „eher wird das Unmögliche geschehen als daß...“): '*hospes, Tutus eas! lapis iste prius tua furta loquetur*', *Et lapidem ostendit*, Ovid, *Met.* II 696. In einigen Hss. des Evangelium Nicodemi wird erzählt: „Nach verübtem Verrate kehrt Judas zu seiner Frau heim und fordert einen Strick, um sich zu erhängen; denn Jesus werde in drei Tagen auferstehen und ihn strafen. Darauf sagt die Frau: '*So wenig wie dieser Hahn, der auf dem Feuer brät, krähen kann, so wenig wird Jesus wieder auferstehen*', R. Köhler, *Klein. Schrift.*, hsg. von J. Bolte III 641 (Legende von der Wiederbelebung der gebratenen Hühner, s. ebd. 227 f., 639 f.). In der Ballade von der schönen Meererin „zeigt deren Entführer auf einen dürren Kirschbaum und sagt zu ihr: *So wenig dieser Baum Laub wird tragen, kehrst du wieder heim zu deinem jungen Sohn.* Am nächsten Morgen aber ist der dürre Baum blütenweiß, da muß er die Meererin heimführen“ (Tannhäusermotiv), A. Hauffen, *Die deutsche Sprachinsel Gottschee*, Graz 1895, S. 172 u 254 (S. 168 ff. Excurs: Die Vertretung von Niemals im Volksliede). *„Du siehst doch recht gut, wie es schmilzt, he, dieses dein Stück Eis? Wie mein Schlappschuh, nicht wahr?“ und mit einem Schwung schleuderte sie ihren Pantoffel zehn Schritte von sich. „He, schmilzt dein Eis? Wie ein Stück Holz, nicht wahr?“*, Ch. de Coster, *Die Hochzeitsreise*, übs. von A. Ritter, Berlin 1916, S. 31 (I 8). Hierher würde auch manch symbolischer Volksbrauch gehören. Hochzeit in Sardinien: „Beim Austritt aus der Kirche regnet es wieder von allen Häusern Korn und auch weiße Wolle auf das Brautpaar *(s'arázza)*; im feierlichen Zuge begibt man sich nach dem Hause des Bräu-

tigams, in dem die Mutter der Braut oder ihre nächste weibliche Verwandte das Paar mit einem Teller voll Korn und Salz erwartet und es beim Eintritte ins Haus damit bestreut, um ihm auf diese symbolische Weise einen reichen Kindersegen zu wünschen. Die Teller, aus denen man die arázza streut, müssen sofort in tausend Scherben geworfen werden, womit man andeuten will, daß *die Ehe so wenig gebrochen werden darf, als es möglich ist, daß die vielen Scherben sich wieder von selbst zu einem Teller vereinigen können.* Diese Weisheit wird gewöhnlich feierlich von dem letzten, der das Haus betritt, beim Zerschellen des Tellers ausgesprochen", M. L. Wagner, *Das ländl. Leben Sardiniens*, Heidelberg 1921, S. 164.

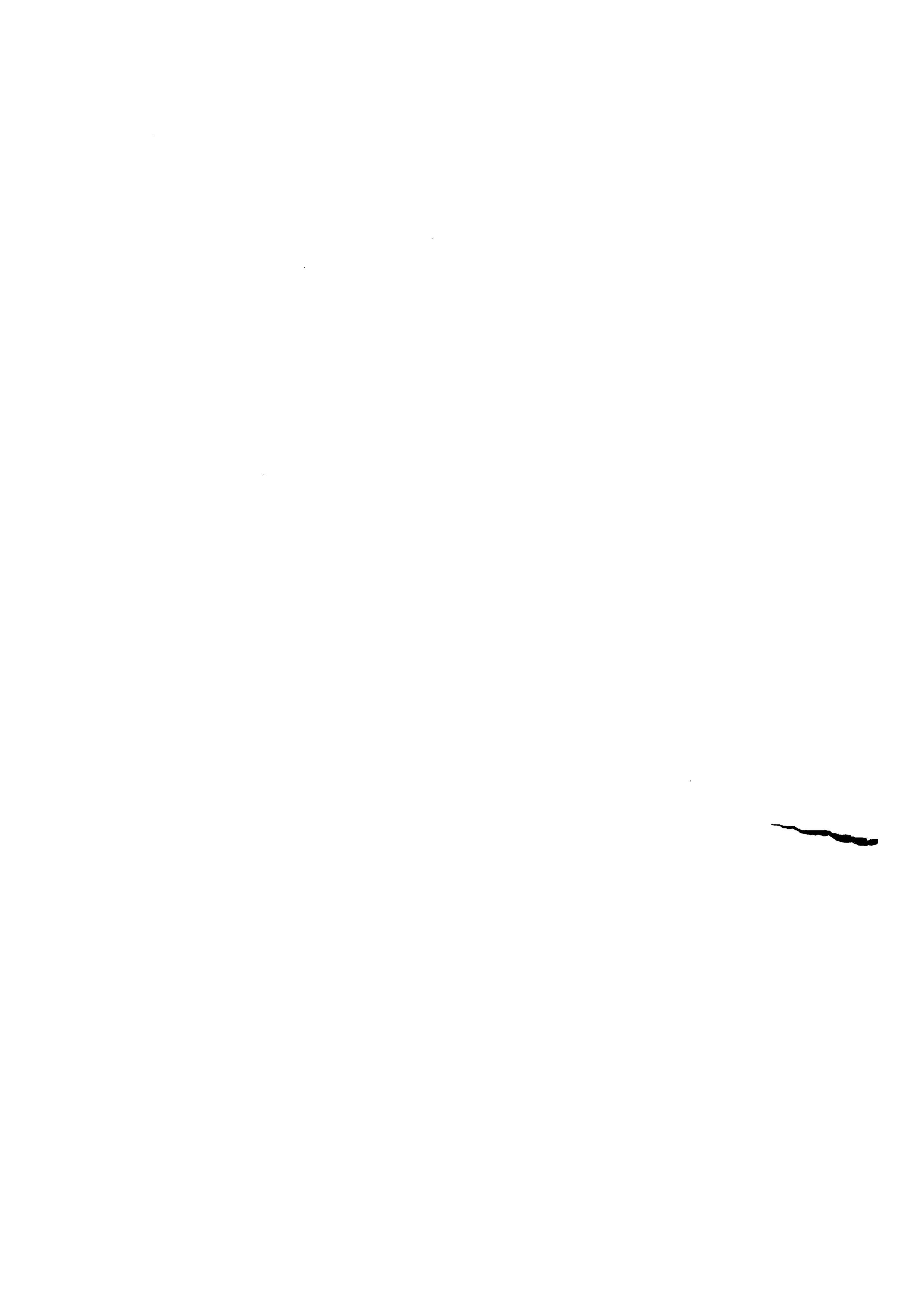
Register.

(I = *Hauptfragen der Romanistik*, Heidelberg 1922; II = der vorliegende Band).

[1]) Hier konnte noch auf L. Spitzers Ausführungen in *Aufsätze zur rom. Syntax und Stilistik,* S. 312 f. (Französische Symbolisten) verwiesen werden. — Auch ein afr. *ça bas* begegnet: *car il* (Gott) *vient ça bas* (zur Erde) *pour trois choses,* Ménag. I 19.

Greifswald. Erhard Lommatzsch.

Zweiter Teil.



Positivismus und Idealismus des Literarhistorikers.

Offener Brief an Karl Voßler.

Hochverehrter Herr Geheimrat!

Was mich bewegt, diesen offenen Brief an Sie zu richten, ist nicht ganz ohne Tragikomik. Aber erst will ich, meinem Métier getreu, die Form begründen, die ich dieser Auseinandersetzung gebe. „Offener Brief" ist eigentlich eine *contradictio in adjecto*, denn mit einem Brief verbindet sich durchaus die Vorstellung des Privaten und Vertraulichen, und die Verletzung des Briefgeheimnisses gilt überall als sehr häßlicher Vertrauensbruch. Wer durch einen offenen Brief selber sein eigenes Briefgeheimnis und damit zugleich auch das seines Adressaten bricht, begeht häufig genug eine unwahrhaftige, eine unredliche Handlung. Er „tut" nur geheim und privat und ist es gar nicht, oder will es gar nicht sein. Bisweilen treibt ihn die Eitelkeit, den vertraulichen Briefton jemandem gegenüber anzuschlagen, der über ihm steht, und dem er keineswegs befreundet ist; bisweilen treibt ihn die Eitelkeit, eine Sache zur öffentlichen zu machen, die kein öffentliches Interesse besitzt. Ein andermal dient das persönliche Element der Briefform dazu, Angriff und Beschimpfung subjektiv und fessellos zu gestalten. In solchen „Invectiven" glänzten die Humanisten, und mindestens dieses Erzeugnis des Humanismus ist bis auf den heutigen Tag nicht außer Gebrauch gekommen. Eben hierhin gehört eine faustdicke Schmeichelei, die man dem Adressaten oder sich selbst, oder noch besser: allen beiden spendet; man schmeichelt ganz privat und insgeheim, aber jeder soll es hören, man flüstert auf der Bühne für das Publikum. Oder es ist ein Mangel an Bekennermut im Spiel. Dann besagt der offene Brief entweder, die Zensur habe nichts dreinzureden, weil ja doch nur ein Brief und also kein völliger Appell an die Öffentlichkeit vorliege, oder die Kritik solle schweigen, weil ja nichts für die Allgemeinheit, sondern nur etwas für den Adressaten

Gültiges gemeint sei. Aber natürlich denkt der vorsichtige Briefschreiber doch an die völlige Öffentlichkeit und redet mit seinen Urteilen doch zur Allgemeinheit. In all solchen Fällen ist ein offener Brief der Träger einer Verlogenheit, und man wird es niemandem verdenken, wenn er dieser Ausdrucksform von vornherein skeptisch gegenübersteht.

Dennoch kann es geschehen, daß gerade sie als die notwendige und ausschließlich mögliche sich aufdrängt. Es kann sein, daß jemand einem Fremden gegenüber und in einer öffentlichen und allgemeinen Sache so persönlich und so im Gefühl getroffen ist, daß er den allgemeinen und öffentlichen Dingen, die er zu sagen hat, vertrauliche Briefform geben muß. Sein Beipflichten, Warnen oder Anklagen gehört dem Stoff nach in die Öffentlichkeit, und der Gefühlszwang diktiert den Brief. Und es kann auch sein, daß aus Dingen, die ursprünglich nur zwei Menschen angingen, Probleme von allgemeiner Bedeutung erwachsen, und daß diese Probleme sich klarer herausstellen lassen, wenn die private und persönliche Schicht, worin sie wurzeln, mit in Erwägung gezogen wird. Auch in diesem weniger affektbetonten zweiten Fall wird man der Form des offenen Briefes ihr Recht und ihre Wahrheit zubilligen.

Der zweite Fall ist hier der meinige, und ich will mit der privaten Schicht beginnen.

Als ein sehr alter Student, der fast ein Jahrzehnt schon im Berufsleben gestanden hatte, kam ich, zufällig und tastend, zu Ihnen, und buchstäblich Ihr erstes Kolleg entschied über meine Zukunft und gewann mich Ihnen für mein ganzes Leben. Das darf man nach erreichtem Schwabenalter wohl ohne Übertreibung sagen. Sie lasen damals, was bald danach als „Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung" von so großer Bedeutung für unsere gesamte Romanistik werden sollte. Es war gar keine der besonders aufregenden, besonders zu Bejahung oder Verneinung herausfordernden Stellen dieses Buches, die ich in jener ersten Stunde zu hören bekam. Was mich sofort zu Ihnen zwang, war der Grundzug Ihres Vortrags und sein Gegensatz zu einem Wissenschaftsbetrieb, der mir lange zuvor das philologische Studium bis zur Desertion verleidet hatte. Ich kann das nicht besser ausdrücken als in den Worten, die ich Ihnen als Widmung in die Festschrift zu Ihrem fünfzigsten Geburtstag schrieb; (und ich lege Wert darauf, daß gerade ich sie geschrieben und nicht bloß unterzeichnet habe, denn daß Freund Lerch ganz dicht bei Ihnen steht, ergibt sich

bei der engen Herleitung seiner Arbeiten aus den Ihrigen von selber). Vor Ihnen, schrieb ich, sei „die romanische Philologie gebückt wie eine Ährenleserin durch die Felder des unverknüpft Einzelnen" geschritten; „Sie hoben sie auf den Thronsitz philosophischen Betrachtens". Von Anfang an, und dann ununterbrochen wachsend, beherrschte mich das Gefühl — und es war mir eine Befreiung und ermöglichte mir innerlich meinen Beruf —, daß erst Ihr Idealismus, und daß allein der Idealismus die Neuphilologie zu einer wirklichen Geisteswissenschaft erhob. Als es im Herbst 1920 auf der ersten Neuphilologentagung nach dem Kriege in Halle zu einer sehr lebhaften und erbitterten Auseinandersetzung zwischen den Anhängern alter und neuer Auffassungen kam, suchte ich in einer kleinen Studie über „Die Entwicklung der Neuphilologie"[1]) dem Streit seinen Stachel zu nehmen, indem ich den Gegensatz eben als Entwicklung auffaßte. Ich skizzierte, wie eine ältere Forschergeneration unserer Wissenschaft das gediegenste Fundament in bewundernswürdiger Arbeit stofflich und sozusagen physisch (und das mit Notwendigkeit!) geschaffen habe, und wie nun ein neues Geschlecht voller Dankbarkeit für den überkommenen Grundbau damit beschäftigt sei, auf ihn ein neues lichtes Stockwerk zu setzen, das sich in den Bereich der Idee erhebe. Als den Meister dieses Neubaues nannte ich Sie. In meinen eigenen Arbeiten, die den literarhistorischen Teilen des vielräumigen Hauses gelten, hielt und halte ich mich ganz für Ihren Schüler. Noch Morf hatte die „Undurchsichtigkeit" Montesquieus im Vorwort zu seiner Hettner-Ausgabe betont. Ich suchte die durchgehende und durchleuchtende Idee in dem nur scheinbar chaotischen Lebenswerk des großen Rechtsphilosophen und Künstlers: ich wühlte dabei tief im Stoff, aber der Stoff war überall der Idee untergeordnet. Ich mußte weit ausgreifen in historische, politische, rechtsphilosophische, naturgeschichtliche Gebiete, aber dies alles war einer spezifisch dichterischen Idee des Mannes untergeordnet. Und so, meine ich, gehört meine Montesquieu-Monographie zur Gattung der idealistischen Literaturgeschichte. Ihre freundlich wägende Kritik des Buches[2]) vermißte darin die genauere Behandlung des Stilistischen, der künstlerischen Formgebung bei Montesquieu, und an der Betonung dieses Mangels bemerkte ich zum erstenmal, daß unsere Ansichten über das Wesen der idealistischen Literaturgeschichte vielleicht doch nicht ganz

[1]) Internat. Mon.-Schrift f. Wissenschaft, Kunst u. Technik, 15. Jhrg. 3.
[2]) In „Französische Philologie". A. Perthes, 1919.

kongruent sein oder bleiben dürften. Aber noch war das mehr eine ungefähre Ahnung als ein Wissen. Mir schwebte als eigentliche große Aufgabe meiner nächsten Jahre eine ausführliche aus einer einheitlichen Idee fließende Geschichte der gesamten französischen Literatur vor. In meiner Dresdener Antrittsrede[1]) schilderte ich den Plan, und mit vollkommener Selbstverständlichkeit widmete ich die Rede Ihnen. Und mit ebensolcher Selbstverständlichkeit will und werde ich Ihnen Band um Band des Gesamtopus widmen, dessen erster Teil, das 19. und 20. Jahrhundert, nach mancher Vorarbeiten noch in diesem Jahre erscheinen soll. Teile dieser Vorarbeiten sind inzwischen gedruckt worden: Die Porträtskizzen meiner „Einführung ins Mittelfranzösische" und die „Moderne französische Prosa" mit ihrer die letzten fünfzig Jahre überblickenden Studie.

Hier nun setzt das Tragikomische ein. Seit ich in Dresden bin, bereiten Sie mir die große Freude, auf alle meine Arbeiten in den ernsthaftesten Briefen einzugehen. Sanft verfahren diese Briefe niemals mit mir, aber gerade ihre strenge Sachlichkeit macht sie mir unschätzbar wertvoll. Nun kann man zwischen drei Arten des Einwendens unterscheiden. Die erste sagt stofflich: „Der Mann ist 1319 geboren und nicht 1320". Über Derartiges sind dokumentarische Entscheidungen herbeizuführen, und es hat keine innerliche Beschwerung und Entfremdung zur Folge — soll oder muß es wenigstens nicht haben. Der zweite Einwand heißt: „Ich hätte es lieber gesehen", etwa daß der und jener Autor ausführlicher berücksichtigt oder an einem anderen Beispiel erklärt worden wäre. Dann läßt sich über subjektive Meinungen — bitte beachten Sie den Plural! — streiten, und das ist ein Streit, der Wärme und Werte erzeugt, und den ich ungemein liebe. Der dritte Einwand aber lautet: „Ich habe eine andere Meinung" — bitte beachten Sie den Singular! —, und dann ist kein Streit mehr möglich, denn dann geht es um Grundverschiedenheiten der Weltanschauung, dann hört das Sichverstehen auf. Und wenn ich jetzt die Briefe durchlese, in denen Sie meinen Arbeiten folgen, so finde ich ein von Etappe zu Etappe deutlicheres Hinneigen zu gerade dieser dritten Einwandform. Und zuletzt sprechen Sie das Nichtverstehen ganz klar aus. In Ihrer sozusagen offiziellen Kritik meiner „Modernen französischen Prosa"[2]) bedienen Sie sich einer halb milden, halb spöttischen

[1]) „Gang und Wesen der französischen Literatur". Neuere Sprachen. Bd. XXVIII.

[2]) Deutsche Literaturzeitung 1924 H. 1.

und ganz durchsichtigen Verschleierung, und nennen mein Buch ein „Zwittergebilde" aus einem „Vademecum für sehr vorsichtige aber gebildete und feine Diplomaten und einem halben Beitrag zur Literaturgeschichte". Und brieflich erklären Sie rund heraus, „daß wir uns in den grundlegenden Anschauungen, Methoden, Voraussetzungen nicht mehr verstehen", und daß ich, „der Redaktor der ‚Idealistischen Neuphilologie'," auf Bahnen wandle, „die unfehlbar in den philologischen Positivismus münden". Ich habe diesen Riß im ersten nicht ganz kurzen Augenblick einigermaßen tragisch genommen. Überzeugt zu sein, der Sache des Idealismus zu dienen: und unter die Positivisten gerechnet zu werden; ein großes Opus für den verehrten Lehrer in petto zu haben: und Abweisung einer vorbereitenden Gabe zu erfahren — das ist fraglos eine traurige Enttäuschung. Aber ich bin dazu gelangt, die Sache tragikomisch aufzufassen. Und zwar nicht in dem von mir in meiner Molièrestudie herausgestellten schweren modernen Sinn des Wortes, worin das Komische zu einer Verschärfung und qualvolleren Gestaltung des Tragischen dient, sondern in dem naiveren Gebrauch alter Zeiten, der ein Drama „Tragikomödie" nannte, wenn es traurig begann und heiter endete. Die Hoffnung auf solch einen heiteren Ausgang ist mir aber aus der sehr naheliegenden Vergleichung des Verhältnisses zwischen Lehrer und Schüler mit dem zwischen Vater und Sohn erwachsen. Nichts ist natürlicher und häufiger als Spannung zwischen Vätern und Söhnen. Aber nur sehr selten führt solche Spannung zu dauernder Entfremdung. In den meisten Fällen erkennen die Streitenden nämlich nach einiger Zeit, daß sie gar nicht so grundverschieden von einander sind, wie sie annehmen. Der Junge hat sich nur gerade dadurch als ein geistiges Wesen bewährt, daß er keinen bloßen und physischen Abklatsch des Vaters, sondern eine eigengesetzliche Einmaligkeit darstellt. Deshalb bleibt er aber doch in seiner ganzen Struktur dem Vater (und auch der Familie und der ganzen Umwelt) durch zahlreichere und stärkere Fäden verknüpft, ist er trotz seiner Originalität lange nicht so „original zu nennen", als sein jugendliches Ichgefühl oder vielleicht auch das jugendlich gebliebene Ichgefühl des Vaters anfänglich annahm. Und man findet sich in dem Begriff der Entwicklung von Verwandtem zu Verwandtem. Um aus dem immer Lahmenden vergleichsweiser Betrachtung herauszukommen, so meine ich, daß mein wissenschaftlicher Weg nicht nur von Ihnen ausgeht, sondern daß er auch überall in wesentlichen Punkten von Ihnen bestimmt,

und vor allem: daß er dem gleichen Ziel zugekehrt bleibt, das das Ihrige ist, dem Ziel, eine idealistische Wissenschaft aus unserem Beruf zu machen. Und ich will die Gleichartigkeit des entscheidenden Grundzuges bloßlegen, indem ich die Abweichungen klarstelle.

Sie warfen neulich einem Autor ein Verfahren vor „durch das der wichtigste Gegenstand der Literatur ausgeschaltet wird, nämlich die Kunst“[1]. Was Sie damit als selbstverständliche Aussage geben, was Ihnen so absolut und unter allen Umständen zutreffend erscheint, wie daß $2 \times 2 = 4$ ist, das scheint mir — ich will keineswegs sagen: falsch, aber doch keineswegs unbedingt, ohne jeden Zusatz und in allen Fällen gleicherweise richtig zu sein.

Lassen Sie mich vorerst eine Dreiteilung treffen, die durchaus nicht auf quantitative Verschiedenheiten geht. Ich kann ein vereinzeltes Kunstwerk betrachten, ich kann die Monographie eines Dichters und also von seinen sämtlichen oder seinen wesentlichen Werken schreiben, ich kann endlich die Literaturgeschichte eines Volkes oder einer Epoche oder auch einer Dichtungsgattung geben.

Im ersten Fall bin ich mit dem Kunstwerk allein, und es ist gewiß mein „wichtigster Gegenstand“, da es ja mein einziger ist. Dennoch würde ich selbst in diesem Fall schon ein leises Bedenken tragen, die „Kunst“ schlechthin als meinen Gegenstand zu bezeichnen. Denn eine Gefahr der Verengung liegt vor. Oder um es genauer und ohne Wertbetonung zu sagen: eine Gefahr der Berufsverschiebung. Wenn ich ein Gedicht einzig in seiner Eigenschaft als Kunstwerk betrachte, bin ich Ästhetiker. Ich suche festzustellen, was als sprachliche Kunstform, als Wortbild und Wortsinnlichkeit (nicht Wortbegrifflichkeit) vor mir liegt. Eben jetzt läßt Oskar Walzel als breite und gediegene Einführung in das von ihm herausgegebene „Handbuch der Literaturgenossenschaft“[2] einen wägenden Überblick der ästhetischen Auffassungen und Möglichkeiten unter dem Titel „Gehalt und Gestalt“ erscheinen. Auf den Titel kommt es mir hier an. Er trennt als zwei Dinge, die sich nicht unbedingt miteinander decken müssen, Inhalt und Form des Kunstwerkes. Er skizziert die wechselnden Wertungen der Jahrhunderte. Wie die Antike der Gestalt, der Harmonie der Formen, dem Maß allen künstlerischen Wert zuerkennt, wie Plotin zur äußeren Schönheit die innere fügt und sie höher wertet, wie er die ursprüng-

[1]) Kritik des Balzacbuches von Curtius. D. Lit.-Ztg. 1924 H. 2.

[2]) Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion

liche Intuition des Künstlergeistes für bedeutender hält als ihre Verkörperung, wie er gewissermaßen die Echtheit des Kunstwerkes an einem freischwebenden und schwingenden Rest nicht zu verdichtender Spiritualität erkennt. Und wie seitdem, von Land zu Land und von Epoche zu Epoche wechselnd, bald der Gehalt, bald die Gestalt des Kunstwerkes höher geschätzt werde. Der Deutsche, meint Walzel, habe immer zu einer besonderen und vielleicht allzu ausschließlichen Ehrfurcht vor dem Gehalt geneigt, und um der Gestalt bei uns besser zu ihrem Recht zu verhelfen, tue man gut, ästhetische, insbesondere Wölfflinsche Errungenschaften im Erfassen der Form von Gemälde und Bauwerk auf Dichtung zu übertragen. Ihnen, Herr Geheimrat, brauchte Walzel das nicht zu predigen und täte es übrigens umsonst, da Sie der Meinung sind, daß dem Sprachmaterial des Dichters andere Eigenschaften innewohnen als dem Stein und der Farbe des bildenden Künstlers, daß also die Übertragung der Formgesetze eine mißliche Sache sei. Aber eine Gefahr, die Gestalt des Kunstwerkes zu übersehen, liegt bei Ihnen wahrhaftig nicht vor. Sie fühlen sich Ihrem italienischen Freunde Benedetto Croce eng verwandt, der den Unterschied zwischen Gehalt und Gestalt, oder um es in seiner Namengebung zu sagen, zwischen Intuition und Expression leugnet. Künstlerisch intuiert worden ist für Croce nur das, was künstlerisch ausgedrückt werden konnte, Erschautes und Geformtes sind eins, ein spiritualer Überschuß, ein nicht zu Verdichtendes fehlt. Also hat sich der Kunstkritiker nur und ausschließlich mit der Gestalt des Kunstwerkes zu beschäftigen. Nun kann man gewiß sagen, daß so gefaßt die Form oder der Ausdruck den gesamten Gehalt oder die gesamte Intuition des Kunstwerkes repräsentiere. Aber wenn dies doch nicht der Fall ist? Dann wird ein Teil des betrachteten Gedichtes als undichterisch verworfen werden oder unbetrachtet bleiben. Und vielleicht enthält gerade er jene seelischsten Absichten, die der Verkörperung widerstrebten. Und vielleicht hat er sogar einen Körper gefunden, nur einen solchen, der einer weltanschaulich anders gerichteten Zeit nicht mehr als lebendiger Körper erscheint. Ich habe in mehreren Untersuchungen über Croces literarhistorische Arbeiten gezeigt, wie sein ausschliesslich ästhetisches Werten einem Dante, Goethe, Leopardi gegenüber fehlgreift oder richtiger: nicht umfassend zugreift. Ich habe in einem vergleichenden Referat über Croces Leopardi-Studie und Ihr Leopardi-Buch[1]) darauf hin-

[1] Lit. Bl. f. germ. u. rom. Philologie 1923, September.

gewiesen, wieviel mehr Poesie durch Sie in einzelnen Gedichten aufgedeckt wird als durch Croce, weil sie neben dem Auge für die Form das Ohr für die seelische Schwingung besitzen. Um aber die seelische Schwingung zu erfassen, muß der Betrachtende notwendig Psychisches, Philosophisches und Historisches (Zeitbedingtheiten) in Betracht ziehen. Gewiß, sein Gegenstand bleibt immer das Kunstwerk, aber er betrachtet doch nicht bloß und nicht einmal immer als wichtigstes die Körperform. Freilich wird er behaupten, daß er all seine Ergebnisse aus eben dieser Körperform ziehe — aber wievieles muß er da hineinlesen, ehe er es herauslesen kann! Und hier berufe ich mich auf einen Ihrer eigenen Sätze. Er ist jetzt in Ihren „gesammelten Aufsätzen zur Sprachphilosophie“ [1]) leicht erreichbar, und ich habe in den letzten Jahren bisweilen den Eindruck gehabt, daß er ein wenig in den Hintergrund Ihres Gedächtnisses geraten sei. Sie wollten nicht sagen, erklärt er, „daß die ästhetische Kritik sich in eine Psychologie oder gar Physiologie des Künstlers aufzulösen habe. Aber sie baut sich auf ihnen auf und würde ohne diese naturalistischen und relativistischen Grundlagen im dogmatischen Formelzwang ästhetischer Gesetzgebung erstarren“. So ist es denn schon dem einzelnen Kunstwerk gegenüber für jemanden, der nicht einzig auf die Ergründung des ästhetischen Formgesetzes abzielt, eine nicht ganz unbedenkliche Sache, die Kunst mit emphatischer Exklusivität seinen wichtigsten Gegenstand zu nennen. Er gerät in die Scylla- und Charybdisgefahr, entweder seinen Blick formalistisch zu verengen oder in einem gewissen Selbstbetrug der Form das zu entnehmen, was er selbst in sie hineingelegt hat.

Läßt sich nun noch am ehesten im eng umschriebenen Bezirk des Ästhetischen verharren, wenn es auf die Betrachtung eines einzelnen Kunstwerkes ankommt, so muß eine literarhistorische Monographie notwendigerweise weiter ausgreifen. Ich sage „Monographie“, nicht etwa „Biographie“; Sie können in meinem zweibändigen „Montesquieu“ die Seiten, worin ich vom Leben des Mannes handle, an den Fingern abzählen, und es ist mir, ganz allgemein gesprochen, eine Selbstverständlichkeit, die nur von kindlichen Menschen bestritten werden kann, daß die literarhistorische Geschichte eines Dichters die Geschichte seiner Dichtungen sein müsse. Aber wie stumm würden mir diese Dichtungen bleiben und wie

[1]) Max Hueber, München 1923 S. 47.

zusammenhanglos, wenn ich nicht das Leben ihres Dichters, seine Hoffnungen und Enttäuschungen, Erfüllungen und Entbehrungen berücksichtigte, mich also nicht ohne Ästhetenscheu auf „naturalistische und relativistische Grundlagen“ stützte! Musterbeispiele einer literar-historischen Monographie ist mir Ihr Leopardi-Buch. Von allem Anfang an und nicht ohne eine gewisse Schroffheit betonen Sie auch hier die Kunst als Ihren wichtigsten Gegenstand. Den Philosophen und erst recht den Politiker Leopardi drängen Sie zugunsten des Dichters in den Hintergrund, und seine Gedichte erklären Sie nicht als Ergebnisse zerrissener Seelenzustände, sondern als Erzeugnisse erkämpfter Seelenharmonie und als Wort-gewordene Harmonien. Aber nicht nur daß Sie überall die Wege zur Harmonie und also die vorangegangene Zerrissenheit und den Kampf mitschildern, sondern ein besonderes, ein wesentlichstes, ja, das dominierende und entscheidende Kapitel des Buches heißt: „Leopardi und die Religion“. Sie können seiner Kunst nicht gerecht werden, wenn Sie sich ausschließlich mit ihr befassen, ja wenn sie auch nur in jedem Augenblick ihr „wichtigster“ Gegenstand ist. Und hier kommt ein Punkt ins Spiel, der im nächsten Abschnitt meiner Betrachtnng von großer Bedeutung wird. Selten kann ein Literarhistoriker alle Werke seines Helden behandeln (und wenn er es könnte, wäre es selten ein Gewinn). Nach welchem Kriterium soll er seine Auswahl treffen? Oder welchen Raum soll er den einzelnen Gegenständen gewähren? Dem künstlerisch besten Werk den hervorragendsten Platz, wird der Ästhetiker ohne Weiteres antworten, und wird sich nur vorbehalten, ein mißlungenes Werk etwa deshalb ausgiebig zu behandeln, um ästhetische Irrungen bloßzulegen. Aber immer wieder geschieht es, daß gerade in solchen Dichtungen, in denen der Wille zur Dichtung irgendwelchen äußeren oder inneren, physischen, psysischen, sozialen Hemmungen gegenüber nicht ganz siegreich blieb, daß gerade in solchen halben Gestaltungen das Wesen des Künstlers sich besonders stark in seiner Eigentümlichkeit offenbart. Und nur wenn ich mir über das Seelische des Künstlers klar bin, werde ich mir über sein Kunstwerk klar. Ich weiß wohl: ich soll mir diese Klarheit aus dem Kunstwerk selber holen. Aber das vollkommene Kunstwerk ist reine Harmonie, und das Eigentümliche einer reinen Harmonie begreift und wertet doch nur der gänzlich, der die überwundene Disharmonie kennt. Ich möchte sagen, es bedürfe eines weiten relativistischen Spielraumes, gerade wenn man ein idealistisches Ziel erreichen will. Beziehung

des Kunstwerkes zum Künstler, des gelungenen Werkes zum minder geglückten, des Seelischen zum Physischen, des Individuums zur Umwelt, des Dichters zur Religion, zur Philosophie, zur Politik — — wer mir irgend etwas von alledem als nicht zu meiner Aufgabe gehörig untersagen will, beraubt mich vielleicht gerade des Pinsels, mit dem ich im nächsten Augenblick einen Zug des mir vorschwebenden Porträts am deutlichsten verkörpert hätte. Sie selber übrigens, Herr Geheimrat, haben sich in all Ihren Arbeiten sehr viel mehr relativistische Ellbogenfreiheit gewahrt (und Gott sei Dank gewahrt!), als Sie neuerdings theoretisch, sei es mir, sei es anderen zuzubilligen geneigt scheinen.

Doch ich komme zu dem im gewissen Sinne eigentlichen Arbeitsgebiet des Literarhistorikers; es liegt mir hier besonders am Herzen, und jetzt wird mein Einwand entschiedener und entscheidender. Ich spreche von einer Literaturgeschichte im umfassenden Sinne. Was ist eine Literaturgeschichte? Unterstellen wir einen Augenblick lang (ohne es natürlich auch nur einen Augenblick für wahr zu halten), sie könnte in primitivster Form nichts weiter sein als eine bloße Addition einzelner Kunstwerk-Betrachtungen, ein rein äußerlich, etwa nach Jahresdaten des Erscheinens oder Anfangsbuchstaben der Autoren, geordnetes Inventar, so bliebe doch die Frage offen, was in dieses Inventar hinein gehöre, und was draußen zu bleiben habe, denn daß das gesamte Schrifttum in die Literaturgeschichte gehöre, wird einfache Überlegung — vielleicht etwas vorschnell und allzu summarisch, wie sich gleich ergeben dürfte, jedenfalls aber sofort — ausschließen. Sie wird etwa sagen, ein Rechenbuch, eine Zollvorschrift, ein Strafgesetzbuch gehöre bestimmt nicht in die Literaturgeschichte; diese habe eine Geschichte der Dichtungen zu sein. Sofort aber erheben sich zwei, ja sogar drei Schwierigkeiten und an der dritten sind Sie selber schuld, und das ist wunderschön von Ihnen, Herr Geheimrat! Erstens nämlich gibt es zahllose Produkte, die der Absicht ihrer Urheber nach Dichtungen sein sollen, und die nun von etlichen Menschen auch wirklich für Dichtungen gehalten, von anderen als Schund bezeichnet werden. Ich werde zum Beispiel in meine Geschichte der französischen Literatur einige sehr ernsthafte und sogar in mehr als einer Hinsicht anerkennende Zeilen über den Romanschriftsteller *Eugène Sue* aufnehmen, und Sie werden sich fraglos darüber entrüsten, wie Sie sich ja schon darüber entrüstet haben, daß ich so „aufgelegte Mittelmäßigkeiten" wie Ernest

Psichari und die Komtesse Noailles in meiner „Modernen Prosa“ behandle. Zweitens kommt es vor, daß Erzeugnisse, die keineswegs als Kunstwerke (oder mindestens nicht in erster Linie) als Kunstwerke gedacht sind, unmittelbaren künstlerischen Wert haben und längst nach dem consensus omnium in die Literaturgeschichte einbezogen werden. Können Sie sich eine Geschichte der deutschen Literatur ohne Luthers Bibelübersetzung, der französischen ohne Descartes' *Discours de la Méthode* oder ohne die Briefe der Frau von Sévigné denken? Und drittens haben Sie uns durch das Problem der Umwertung bereichert und beschwert, indem Sie an Jakob Burckhardts „Kultur der Renaissance“ zeigten, wie ein gelehrtes Werk zu einem Kunstwerk und also zu einem Objekt der Literaturgeschichte werden kann[1]). Was ist solch dreifacher Unsicherheit gegenüber zu tun? Lassen Sie mich ein wenig ausholen.

Dichter im weitesten Sinne nenne ich den Menschen, der seine Sehnsucht oder sein Ideal durch das Mittel der Sprache gestaltet. (Hierbei erscheint es mir nicht unerläßlich, daß er sich der eigentlich dichterischen, der synthetischen, der fühlenden, der bildlichen und musikalischen Sprache bediene. Er kann auch in analytischer und begrifflicher Sprache, in Prosa dichten — ich denke etwa an *Adolphe;* er kann sogar in zuchtlos unkünstlerischer, lyrischer wie begrifflicher Sprache dichten — ich denke an manches Kapitel oder manche Gestalt der verrufenen *Mystères de Paris.*) Alle anderen sprechen aus, was ist oder nicht ist, sein soll oder nicht sein soll, sie sprechen sozusagen die Welt aus, soweit das möglich ist. Der Dichter spricht niemals die Welt aus, sondern immer sein Weltbild. Petrarcas Sonette handeln nicht von einer außerhalb Petrarcas realen Laura, sondern von seiner, in seinem Innern vorhandenen Laura. Weßwegen denn die Gedichte nach dem Tode der Geliebten die dichterisch bedeutenderen sind, weil hier das innere Gesicht nicht mehr von äußeren Sehen, ich möchte sagen: weil hier das Bild nicht mehr von der Welt durchkreuzt wird. Meine Erklärung gilt auch für den veristischsten Dichter, der sich in unendlichen Lokal- und Dokumentenstudien um reale Wahrheit, um Wiedergabe des Seienden oder Gewesenen bemüht. Was er anstrebt und was ihm gelingen muß, sofern er ein Dichter ist, besteht darin, das zu sehen, was noch niemand vor ihm gesehen hat, und was auch niemand vor ihm gesehen haben kann, da es ja gar nicht in den studierten Objekten, sondern nur in ihm, im Dichter ist, oder

[1]) Ges. Aufsätze zur Sprachphilosophie S. 58/9.

von den Objekten in ihm hervorgerufen wird. Der Unterschied zwischen einem idealistischen und einem veristischen Dichter besteht, wie ich glaube, im wesentlichen darin, daß jener bewußt sein Ideal gestaltet und dieser unbewußt, im Glauben und in der Absicht etwas außer ihm Seiendes zu gestalten; der Unterschied zwischen subjektiver und objektiver Dichtweise ist ein analoger, indem der Subjektive sein Ich bewußt und unmittelbar, der Objektive sein Ich unbewußt und mittelbar zum Ausdruck bringt. Daß es zahllose Abstufungen dichterischen Verhaltens gibt, die man durch Begriffspaare wie Klassik und Romantik, Impressionismus und Expressionismus usw. zu bündeln und typisieren sucht, ändert nichts an diesem durchgehenden und entscheidenden Grundzug allen Dichtens.

Hierzu stelle ich eine andere Grundbetrachtung. Man kann in sehr vereinfachter, schematisierter Zusammenfassung in jedem Menschen drei Schichten annehmen. Die eine umfaßt das Allgemein-Menschliche, das für die Gesamtheit der Menschen Gültige, worunter das Tiefste und Höchste, das Animalischste und Geistigste, Trieb und oberstes Ethos zu verstehen sind; die zweite Schicht ist die seiner seelischen Eigenart und Einmaligkeit. Zu diesen zwei Schichten, mit beiden verflochten, beide modifizierend, entgrenzender als die des Individuellen, umzirkender als die des Allgemein-Menschlichen, tritt die nationale Schicht. Ich sage „nationale“ und nicht „Milieu“-Schicht, weil in dem Lieblingsausdruck des Positivismus, obschon er zu Rasse und Boden auch die Zeitströmung fügt, doch immer die Gefahr einer Vergewaltigung des Geistigen durch das Physische vorhanden ist; und ich sage „nationale“ und nicht „völkische“ Schicht, weil das deutsche Adjektiv durch den Zugriff einer Partei dem allgemeinen deutschen Sprachgebrauch entzogen wurde. Nun kann der Historiker gar nicht anders verfahren, als daß er Nationalgeschichte schreibt. Er ist formal, durch das Prinzip der Ordnung, dazu gezwungen, denn Geschichte der Individuen wäre zerfallende, und Geschichte der Menschheit wäre verschwimmende Unendlichkeit. Und er ist inhaltlich gezwungen Nationalgeschichte zu schreiben, denn es gibt keinen Menschen schlechthin und kein Individuum schlechthin auf der Welt, sondern Individualität und Menschlichkeit treten immer in und an dem Zwischengebilde der Gruppen-Eigenart zutage. Keineswegs ist damit gesagt, daß der Historiker das Allgemein-Menschliche oder das Individuelle auf Kosten des Nationalen, keineswegs auch, daß

er das Geistige auf Kosten des Physischen zu unterschätzen habe. Aber der greif- und sichtbare Körper, von dem er ausgehen, den er darstellen, und in dem er alle reinmenschlichen und individuellen Züge auffinden und betonen muß, ist eben das Nationale.

Ich gehe nun auf meine Definition der Dichtung zurück. Es ist klar, daß sie als Ganzes ein Korrelat, eine übergeordnete Ergänzung der Geschichte bedeutet. Die Geschichte faßt zusammen, was ein Volk ist, und wie es sich entwickelt, wobei Sie, Herr Geheimrat, auf Geschichte und Kulturgeschichte sehr fein die Rollen des Aktivs und Passivs in Wechselwirkung verteilt haben[1]). In seiner Dichtung spricht ein Volk aus, was es in jedem Augenblick sein möchte (Sehnsuchts-Poesie im engeren Sinn), was es zu sein glaubt (Verismus), und was es nicht sein möchte (Satire). Literaturgeschichte ist also die Geschichte nationaler Ideale — wobei es sich doch wohl von selber versteht, daß ich „national" nicht etwa in eng politischem oder gar in noch engerem Parteisinn gebrauche. Ich möchte auf das Verhältnis von Literaturgeschichte und Geschichte eben das anwenden, was Sie über die Beziehung von Geschichte und Kulturgeschichte aussagen. Ich möchte in der Dichtung eines Volkes sein absolutes Aktiv, sein reines, sein innerliches Sein und diejenige Entwicklung sehen, die es ohne die Hemmung des Realen und Äußeren nehmen würde. Damit ist mir als Ordnungs- und Inhaltsprinzip der Literaturgeschichte das gleiche vorgeschrieben, was für die Geschichte gilt: ich habe den Ablauf nationaler Entwicklungen im dichterischen Ideal zu verfolgen, wobei das Individuelle einer- und das Allgemein-Menschliche andrerseits immerfort aufs genaueste zu beachten ist, aber nur im nationalen Körper beachtet werden kann. Sie werfen meiner „Modernen französischen Prosa" in der angeführten Kritik vor, ich wollte die Franzosen „als eine Herde mit ihren typischen Instinkten, Leithämmeln und Nachzüglern", zeichnen. Fraglos will ich das, weil ich es muß, denn wer keine Herde schildert, wer keine Zusammenfassung gibt, kann keinen Anspruch auf literaturgeschichtliche Darstellung erheben. Aber wie sehr ich innerhalb der Herde auf die Eigenart der Individuen und auf ihr jeweiliges Quantum an allgemeinmenschlichen Zügen Wert legte, das hätten Sie eigentlich unschwer aus demjenigen Kapitel meiner Studie ersehen müssen, worin ich mit scharfem Differenzieren ausdrücklich „die ungleichsten Brüder

[1]) Ges. Aufsätze z. Sprachphil.: „Kulturgeschichte u. Geschichte".

(Léon Bloy und Jammes und Barrès und Claudel) unter dieselbe Kappe der gleichen Nationalreligion" steckte.

Die nationale Entwicklung zum Ordnungsprinzip zu erheben, halte ich selbst da für notwendig, wo es sich um die Geschichte einer Dichtungsgattung handelt. Gewiß wird durch das Betonen der Gattung etwas Formales in den Vordergrund gestellt, wird in diesem Fall vielleicht etwas mehr Ästhetik als Literaturgeschichte geschrieben; soll es aber ein literaturgeschichtliches Werk sein, so muß doch die Gattung überall nach ihren nationalen Inhalten geordnet werden. Ich bin mir übrigens, trotzdem ich selber zur Vollendung der großen Creizenach'schen Geschichte des Dramas einen Band beisteuern werde, der völligen inneren Berechtigung solcher Gattungsgeschichte nicht ganz zweifellos gewiß. Ohne so weit zu gehen wie Benedetto Croce, der die Einteilung in die alten Gattungen durchaus verwirft oder jedenfalls aus dem Bereich der Ästhetik in den der poetischen Technik verweist, weil alle wahre Dichtung letzthin Lyrik ist, und weil sich Episches und Dramatisches überall ins Lyrische mischen, und weil sich diese Dreiheit immer wieder untereinander verflicht; ohne zu verkennen, daß der Dichter aus einem seelischen Zwang heraus zu einer der drei Formen als der jeweilig dominierenden gedrängt wird und zwangsweise nach getroffener Wahl sich durchaus den immanenten Regeln des lyrischen, epischen oder dramatischen Gedichtes unterwerfen muß: so nenne ich doch eben die Frage der Form für den Literarhistoriker nur eine mitentscheidende, aber nicht die einzige und nicht die primäre und nicht die oberste.

Wichtigster Gegenstand der Literaturgeschichte, sagen Sie, sei die Kunst. Ich kann das so nicht gelten lassen, sobald Literaturgeschichte im umfassenden Sinn genommen wird, und nenne ihren Inhalt die sprachliche Verkörperung nationaler Ideale in ihrer Entwicklung. Damit ist über den Begriff der Dichtung im landläufigen Wortsinn weit hinausgegriffen und der Bibel-Übersetzung Luthers und den Briefen der Frau von Sévigné und dem *Esprit des Lois* und dem Schaffen Bergsons ein literaturgeschichtlicher Platz gesichert. Aber damit ist auch eine feste Abgrenzung der Literaturgeschichte gegenüber jedem anderen Zweig der Geistesgeschichte gegeben. Denn ich werde als Literarhistoriker von der Bibel-Übersetzung nicht das Theologische, von den Sévigné-Briefen nicht das Kulturelle, vom *Esprit des Lois* nicht das Verfassungsrechtliche, von Bergsons Philosophie nicht das philosophische Element ins Zentrum rücken —

mitsprechen muß ich von alledem natürlich, um mich verständlich zu machen —, sondern das Dichterische. Verstehen Sie mich aber recht! Unter dem Dichterischen begreife ich nicht allein und nicht in erster Linie die künstlerische Form, sondern die zum Klingen gebrachte, und die auf mancherlei Weise und nicht nur durch das Mittel der „Wortkunst" hörbar zu machende Sehnsucht. Sie haben es mir übel als eine Verflachung vermerkt, daß ich in meiner Textsammlung „von Bergson nicht etwa einige durchschlagende Seiten der *Données immédiates* sondern eine *Conférence* über die Unsterblichkeit der Seele" aufnahm. Gewiß, in den *Données immédiates* steckt zehnmal mehr und strengere Philosophie als in der *Conférence*. Aber in der *Conférence* steckt mehr Sehnsucht, eine aus sich herausgehende Sehnsucht, und deshalb ist sie mir dichterisch und also in literarhistorischer Hinsicht wertvoller. Ich kenne Ihren Einwand: in den *Données immédiates* sei auch die Formkunst eine stärkere als in der leichtflüssigen Plauderei. Die Tatsache ist unbestreitbar, aber als Einwand kann ich sie nicht anerkennen. Ich will das genau begründen.

Das Gebiet der Literaturgeschichte habe ich soeben gegen jede andere Geisteswissenschaft abzugrenzen versucht. Es bleibt aber doch die vorhin erwähnte Schwierigkeit der Frage, was als Dichtung anzuerkennen sei. Meine bisherigen Überlegungen bieten mir zuerst die höchste Grenze und Wertbestimmung einer Dichtung dar. Vollkommen werde ich diejenige Dichtung nennen, die harmonisch verschmolzen die drei Eigenschaften des Allgemeinmenschlichen, des Nationalen und des Individuellen in makelloser künstlerischer Form zum Ausdruck bringt. Über das Allgemeinmenschliche sagt die Philosophie Gültiges aus und verbindet mit ihren Aussagen auch gültige und durch allen Wechsel bleibende Wertungen. Über das Nationale sind empirische Aussagen zu machen. Ich kann etwa das harte Aufeinanderstoßen schwärmerischer und nüchtern sachlicher Züge als spanische Eigenart ansprechen. Das Werten ist hierbei nicht gefahrlos. Wohl muß ich mich auf den feststehenden rein menschlichen Wert beziehen und diejenige nationale Eigenart am höchsten einschätzen, die das rein Menschliche fördert, oder doch nur färbt und verkörpert, ohne es zu entstellen. Aber die gleiche nationale Eigenschaft kann den einen menschlichen Zug verstärken und den andern verwischen; so führt ein betont vaterländisches Fühlen bald zu Heroismus und bald zu Grausamkeit und häufig gleichzeitig zu beiden. Ebenso verhält es sich mit dem Indi-

viduellen. Ich kann durch Vergleichung feststellen, daß Baudelaires Lyrik eine Reihe von Zügen besitzt, oder ein Gemisch von Eigenschaften offenbart, das derart innerhalb der französischen und der Weltliteratur bis auf ihn noch nicht dagewesen ist, und ich kann — unter Gefahren! — ihren menschlichen Wert prüfen. Welche Feststellungen endlich kann ich von der künstlerischen Form machen, und welche Wertmesser habe ich für sie? Ich bin davon ausgegangen, daß Dichtung das Gestalten einer Sehnsucht, eines inneren Erlebens ist, wobei der absolute Expressionist das innere Erleben bewußt zum nackten Ausdruck zu bringen sucht, der absolute Impressionist es unbewußt in die äußere Realität einkapselt. Unter einer vollkommenen dichterischen Form habe ich also vollkommene Versinnlichung der inneren Sehnsucht zu verstehen. Handelt es sich um ein inneres Gesicht, so muß es zum Bilde, handelt es sich um ein Gefühl, so muß es zu Klang und Rhythmus werden. Aber schon stellt sich mir warnend das Tasso-Wort entgegen:

Spesso in un dir confuso / E'n parole interrotte / Meglio si esprime il core, / E più par che si mova, / Che non si fa con voci adorne e dotte; / E'l silenzio ancor suole / Aver prieghi e parole.

Das Erlebnis läßt sich ohne geschmückte Worte, es läßt sich durch gestammelte Worte, es läßt sich selbst durch Schweigen verkörpern. Aber weiter: es läßt sich auch, so paradox dies klingt, durch unsinnliche Worte versinnlichen, durch eine Sprache, die nicht synthetisch, sondern analytisch ist, durch eine verstandesmäßige, begriffliche Sprache, durch Prosa. Die dichterische Verkörperung liegt denn im organischen Gefüge eines Geschehens, im lebendigen Wesen eines Charakters. Lesen Sie die „Emilia Galotti". Kann eine Sprache im Innersten begrifflicher, analytischer, prosaischer sein? Und doch liegt bestimmt Dichtung vor, lebendige Verkörperung eines inneren Erlebens. Und diese Verkörperung wäre eine minder geglückte, wenn die Sprache minder prosaisch wäre; denn gerade in ihrer Begrifflichkeit ist sie dem Rhythmus der Lessing'schen Seele angepaßt. Ja, ich bin der ketzerischen Meinung, daß der „Nathan" durch seine Verssprache dichterische Einbuße erleidet. Und das begründe ich nicht positivistisch mit einer noch vorhandenen Ungelenkheit, sei es des Dichters, sei es der deutschen Sprache im allgemeinen, dem Blankvers gegenüber, sondern idealistisch mit der Inkongruenz zwischen dichterischer Sprachform im engeren Sinn und dem dichterischen Gehalt Lessings. Ich kann also über die dichterische Kunstform, vor allem im Sprachlichen,

aber auch etwa in der Technik des Aktbaus oder der Romanführung, nichts Absolutes aussagen, vielmehr ist hier alles in Beziehung zum Gehalt der Dichtung gestellt. Ja, ich kann nicht einmal von einer für sich betrachteten Sprachform mit Gewißheit aussagen, ob sie als Sprachgefüge dichterisch, d. h.: zum Sinnlichen verdichtet sei. Hierfür ein frappantes Beispiel, das ich in seinem besten Teil wiederum gerade Ihnen verdanke. Die „göttliche Komödie" als ein vollkommenes Kunstwerk anzusprechen, ist längst zu einer Selbstverständlichkeit geworden. Stütze ich mich auf die vorher genannten Kriterien, und habe ich den Ehrgeiz, die einzelnen Kunstwerke nicht nur in ihrem eigenem Wesen zu verstehen, sondern sie auch untereinander nach Punkten zu bewerten wie ein Examinator im Staatsexamen oder wie ein Sportrichter — ein Ehrgeiz, den ich durchaus nicht habe, und dessen Fehlen mir von Ihnen als ein Mangel an Entscheidungswillen und als „ein Residuum aus dem Zeitalter des spießbürgerlichen Positivismus" angekreidet wird —, so kann ich sogar die *Divina Commedia* für die denkbar reichste der vollkommenen Dichtungen erklären und erweisen. Denn wenn sie sich mit der Ilias in den Ruhm zu teilen hat, das Umfassendste an menschlichem und nationalem Gehalt zu bieten, so ist doch das Individuum Homer unauffindbar, während die Persönlichkeit Dantes mit einer ungeheuren Deutlichkeit und Einzigartigkeit durch Hölle und Himmel schreitet. Und denkt man an eine Vergleichung mit Shakespeares Gesamtwerk oder mit Goethes „Faust", so fällt für Dante die straffe Einheitlichkeit und Harmonie der Form in die Wage. Aber nun hat Benedetto Croce in seinem Dantebuch diese Form als dichterische derart angefochten, daß er als Dichtung weite Strecken der Comoedie negiert hat, behauptend, sie seien nicht zur Sinnlichkeit gediehen, sie enthielten begrifflich Prosaisches, das für den Kunstgenuß nicht in Frage komme, das als Dichtung nicht vorhanden sei. Und Sie, Herr Geheimrat, haben in neuen Dante-Untersuchungen[1]) die poetische Form auch dieser bestrittenen Teile erkannt, dadurch daß Sie von dem hier konkretisierten seelischen Gehalt ausgingen. So scheint mir das Kriterium der Form, auf das die These von der Kunst als dem wichtigsten Gegenstand der Literaturgeschichte vor allem hinweist, beinahe das bedenklichste unter den vier Genannten zu sein. Zum mindesten ist die Form etwas Unfreieres als die drei Inhalte des Menschlichen, Nationalen und Individuellen;

[1]) „Dante als religiöser Dichter". Bern 1921.

denn während diese nur untereinander in relativischer Abhängigkeit stehen, ist die Form als der Ausdruck der drei von allen dreien bestimmt. Es kommt hinzu, daß über jene Inhalte objektiv begründbare Urteile gefällt werden können. Über die Form hingegen sagt nach stofflichen Feststellungen grammatischer, metrischer, stilistischer Art in letzter Instanz doch das subjektive Wohlgefallen aus. Der eine reagiert mehr auf Musik, der andere mehr auf Farbe, dem einen erregt Zerrissenheit und Sturm, dem anderen Stille und Zusammenklang besonderes Lustgefühl, einer liebt kompakte, ein anderer schwebende Töne; und ganz erfaßt und also ganz gewertet wird doch nur das ganz Nachgefühlte. Ist es nicht ebenso drollig wie eigentlich auch im allgemein menschlichen Sinn bedrücklich, daß Sie selber, der Sie so stark artistisch fühlen, in Maupassant „den besten Prosakünstler" sehen und mich tadeln, weil ich ihn in meine Textsammlung nicht aufnahm, während die ungemeinsten Farben- und Nüancenbereicherer des modernen Französisch in ihren Tagebüchern gerade den *écrivain*, den Artisten Maupassant mit Leidenschaft ablehnen und für diese Ablehnung nun wieder die „wissenschaftlich" begründende Zustimmung eines deutschen Romanisten[1]) erhalten? Die Anführungszeichen, die ich hier dem Epitheton wissenschaftlich gebe, sind übrigens nur mit halber Berechtigung spöttisch. Gelzers Archivstudie führt wirklich wissenschaftliche Gründe gegen Maupassants Stil ins Feld. Aber es sind Gründe eines Ästhetikers und eines dogmatischen Ästhetikers, der die schöne Form schlechthin kennt und das Kunstwerk an ihr mißt. Ich selber finde in Maupassants Sprache eine klare Versinnlichung seines seelischen Gehalts, der kein sehr tiefer und kein sehr umfassender ist. Und um dieses untiefen Gehalts willen habe ich ihn in eine raumbeschränkte Auswahl nicht aufgenommen.

Aber für den in beiderlei Hinsicht, in menschlicher wie artistischer, fraglos tiefer stehenden Psichari hast du Platz gehabt!, werden Sie mir hierauf achselzuckend einwenden. Freilich, weil ich für ihn Platz haben mußte. Sie sind der Ansicht, daß in eine Literaturgeschichte im wesentlichen nur die vollendeten Kunstwerke gehören, und selbst wenn ich die einwandfrei objektive Feststellung der Vollkommenheit für möglich hielte, müßte ich Ihrer Ansicht entgegentreten. Und das aus mehreren Gründen. Einmal habe ich schon oft betont, daß mir für das überragende Kunstwerk an

[1]) H. Gelzer: Maupassant und Flaubert. Archiv f. d. Sud. d. neu. Spr. u. Lit. 1920.

sich jeder Maßstab fehle, wenn ich nicht um die Mittelleistung Bescheid wisse, die es eben überrage; daß ich Thomas Corneille kennen müsse, um seinen großen Bruder Pierre ganz zu erfassen; daß ich Ebene ausbreite und Senkungen schraffiere, um die Getürmtheit des Gipfels hervortreten zu lassen. Aber entscheidender ist mir ein anderes. Mir erschöpft sich, wie ich ausführte, Literaturgeschichte nicht in der Betrachtung der Kunstwerke schlechthin, als „ästhetischer Phänomene", wie Ihre Kritik es ausdrückt, sondern sie ist mir die Geschichte des nationalen Ideals (wobei ich die Abgrenzung gegen Geschichte und Kulturgeschichte nun nicht erst wiederhole). Was Sie „ein Zwittergebilde aus Literaturgeschichte und Vademekum für Diplomaten nennen", das ist für mich erst der volle Inbegriff der Literaturgeschichte, und wenn ich mich auf die Erfassung der ästhetischen Phänomene beschränkte, so käme ich mir als Literarhistoriker wie ein Schwindsüchtiger vor, der nur noch mit einem Lungenflügel Luft schöpft und sich sein Leiden etwa in dem Vorzug einheitlicheren Atmens umdeuten wollte. Nun haben Sie sich einmal mir gegenüber brieflich auf den Standpunkt gestellt, daß man auch alle Zeit-Eigentümlichkeit unmittelbar aus dem vollkommenen Kunstwerk ablesen könne und so also, selbst wenn man Wert auf das Nationale lege, sich nicht mit dem Mittelmäßigen abzugeben brauche. „Denn die Gottbegnadeten (schrieben Sie) haben das Eigentümliche an sich, daß sie zunächst erfreulicher und schöner, außerdem aber auch sehr viel empfindlicher sind für das Beben des Zeitgeistes, daß sie nicht nur die besseren Musikinstrumente, sondern sogar die zuverlässigeren Seismographen im Busen tragen." Um in Ihrem Bilde zu bleiben, frage ich mich zuerst, wie denn auf diesen besseren Musikinstrumenten gespielt wird. Croce verteidigt in seiner Arioststudie den großen Artisten gegen den üblichen (und im allgemeinmenschlichen Sinn gar nicht aus der Welt zu schaffenden) Vorwurf der Herzenskälte innerhalb des *Furioso*. Er vergleicht Ariosts Verfahren „mit dem, was man im Handwerk der Malerei «eine Farbe lasieren» nennt, was nicht besagen will, daß sie ausgelöscht, sondern im Ton abgeschwächt wird." Also auf eine Dämpfung der einzelnen Töne, auf ihre Modifikation zugunsten der Gesamtharmonie läuft es doch mit Notwendigkeit hinaus. Und je mehr diese Harmonie im ästhetischen Sinne übereinstimmender Maße aufgefaßt wird, ein um so höheres Opfer fordert sie an Kraft und Eigenart der Einzeltöne. Und was nun die Zuverlässigkeit des Seismographen anlangt, so kommt ungemein viel darauf an, wo er aufgestellt ist, und in

welchem Abstand vom Herd des Bebens er sich befindet. Verzeichnet der Seismograph in Goethes Seele das deutsche Beben zwischen 1807 und 1813? Einer dichtete damals: „Schlagt sie tot — das Weltgericht fragt euch nach den Gründen nicht!" Das blieb ganz gewiß an rein menschlichem Gehalt qualvoll weit hinter Goethes Poesie zurück, aber es enthielt eben so gewiß einen Ton nationaler Sehnsucht, der in Goethes Werk nicht voll zum Klingen gelangt, sei es daß er den dämpfenden Maßforderungen der Harmonie, sei es daß er einem höheren Maß an Humanität zum Opfer fiel. Nun könnte mir gewiß die eigene Definition der vollkommenen Dichtung entgegengehalten werden als einer von allgemeiner Menschlichkeit, Nationalität und Individualität gleicherweise erfüllten und bei alledem von harmonischer Form beherrschten. Aber ich habe ja sogleich darauf hingewiesen, daß ich die Gesamtheit dieser Forderungen eigentlich nur in der einzigen Göttlichen Komödie erfüllt sehe. Und soll etwa sie allein den Inhalt der Literaturgeschichte bilden? Im Allgemeinen dürften gerade die ganz großen Dichter, dadurch daß sie aus der Menge herausragen, mehr individuelle und rein menschliche als nationale Züge aufweisen (womit nicht gesagt ist, daß ihnen die nationalen Züge fehlen könnten, denn das ist unmöglich), und sie dürften auch durch ihre artistische Vollendung dazu gezwungen sein, ihren sämtlichen Einzeltönen etwas von der vollen Stärke und Eigenart vorzuenthalten. Der Ästhetiker, der seinen Blick auf „das ästhetische Phänomen" allein gerichtet hält, kann sich allenfalls auf die vollkommenen Kunstwerke beschränken; der Literarhistoriker darf es nie und nimmer.

Und nun ergibt sich auch ohne weiteres, wonach ich die Auswahl und Wertstufung der unvollkommenen Dichtungen vornehmen werde. Ich werde mich mit solchen Werken befassen, in denen eine der Forderungen, das Menschliche oder das Nationale oder das Individuelle oder das Formale so stark erfüllt ist, daß hier etwas besonders Charakteristisches zutage tritt. Und gelegentlich wird mir solch ein entschiedener *Laideron* von wesentlich höherem Wert für die Erfüllung meiner literarhistorischen Gesamtaufgabe sein als ein in sich vollendeter Dichter von bescheidenem Wuchse, ich meine: von geringer Weite des seelischen Umfassens. Dies ist der Grund, weswegen ich in meiner Textsammlung und Studie zur neuesten französischen Literatur von Psichari redete und von dem größeren Künstler Maupassant schwieg. In meiner Literaturgeschichte werde

[1]) Deutsch im Amaltheaverlag 1922: „Ariost, Shakespeare, Corneille", S. 85.

ich gewiß die Würdigung Maupassants nicht vergessen, aber das für mein Gesamtgefüge Wichtigere werde ich ebenso gewiß von Psichari zu sagen haben, wobei ich natürlich nicht unterlassen will, ihn als ein sehr kleines Licht unter den Dichtern zu kennzeichnen. Er ist einer von den Unvollkommenen, auf die der Literarhistoriker nicht verzichten darf, er wird zum unentbehrlichen Ton im Gesamtbild der französischen Literatur. Ein unerfreulich schriller Ton, sicherlich. Aber habe ich als Mann der Wissenschaft das Recht, den Pinsel zu führen wie ein Künstler, und zu dämpfen und zu lasieren?

Zur Gewinnung größerer Klarheit möchte ich hier für einen Augenblick den heißen französischen Boden verlassen und ein italienisches Beispiel heranziehen. In Ihrem Göschen-Abriß der italienischen Literaturgeschichte sagen Sie von der Unzahl der Petrarkisten während der Hochrenaissance: „Sie gleichen sich alle wie ein Holzapfel dem andern." Wenn ich eine einigermaßen ausführliche Geschichte der italienischen Literatur zu schreiben hätte[1], würde ich irgendeinem allerholzigsten unter diesen Holzäpfeln einige Aufmerksamkeit schenken, und ich würde nach Möglichkeit eine ungefähre statistische Angabe über die Menge seiner Handwerksgenossen hinzufügen. Ich täte dies deshalb, weil das Hinneigen zum rein Formalen ein „nationales Phänomen" der Italiener bedeutet, das von Petrarca bis auf D'Annunzio stark hervortritt, und das sich nun gerade an den Holzäpfeln in absoluter Reinheit beobachten läßt. Aber dann würde ich genau das gleiche tun, was Sie, jugendlich unbefangen, in jenem Göschen-Abriß getan haben, und Michelangelos Gedichte herausheben, die, wie Sie sagen, „hart in der Form und dunkel, aber voll tiefer Gedanken sind." [2]) Denn hier wiederum lassen sich bei unvollkommener Form andere nationale Phänomene, dazu allgemeinmenschliche und individuelle Züge in großer Stärke erkennen.

Ich schob dieses italienische Beispiel vor allem deshalb ein, um zu betonen, daß ich unter dem Nationalen durchaus nicht nur und allein das Politische verstehe, und das Politische in erster Linie nur dort, wo es eben in einem Nationalcharakter dominiert. Dies aber ist nun freilich innerhalb der französischen Geistesstruktur geradezu überwältigend der Fall; vom Rolandslied bis auf

[1]) Meine Studie in Walzels Handbuch der Literaturwissenschaft gilt im Wesentlichen den Führern der Renaissance.

[2]) S. 108 der Erstausgabe, Leipzig 1900.

„Das Feuer“ tritt es immer wieder in den Vordergrund oder ins geheime Seelenzentrum, und unter tausend Kunstwerken wirkt es in neunhundertneunundneunzig bestimmend oder mitbestimmend und fehlt nur in einem. Lerch hat meiner „Modernen Prosa“ in der Frankfurter Zeitung [1]) sozusagen mildernde Umstände zugebilligt und es ihr „bei dieser Sachlage nicht verübeln können“, daß „bei der Auswahl der Stücke nicht ausschließlich nach ihrer ästhetischen Qualität gefragt“ wurde. Aber ich würde es für eine gröbliche Pflichtverletzung, nein: für Selbstverstümmelung des Literarhistorikers erklären, bei der Betrachtung französischer Literatur, einerlei welchen Ausschnitt er bietet, das politische Element zu vernachlässigen. Sie selber, Herr Geheimrat — das muß einmal zusammenfassend gesagt werden, nachdem ich es im Einzelnen in der letzten Zeit mehrfach betont habe —, Sie selber nehmen eine merkwürdig widerspruchsvolle Stellung zur Frage des Politischen innerhalb der Betrachtung französischer Literatur ein. Es ist, als wenn sich die Politik in ihrer Unverdrängbarkeit an Ihnen rächte. Ich bin in großer Versuchung, Ihr Verhalten psychonalytisch zu erklären. Fürchten Sie aber nichts Allzuschlimmes; ich will mich nicht auf den Monomanen Freud, sondern nur auf den umfassenderen Jung stützen. Ich glaube, Sie haben das politische Element, das Sie in „Frankreichs Kultur“ so vorbildlich mitberücksichtigen, in späteren Jahren zu sehr beiseite geschoben, um sich ganz Ihren vorherrschend ästhetischen Neigungen zu überlassen. Dann, unter dem Druck der Zeitverhältnisse, haben Sie das Politische doch wieder in Betracht ziehen müssen, und nun spielt das unterdrückt Gewesene Ihnen manchen bösen Streich. Es war schlimm, daß Sie auf dem Nürnberger Neuphilologentag gegen die Verbreitung französischer Sprachkenntnis Stellung nahmen, es war schlimm, daß Sie in Ihrem Leopardi-Buch französische Aufklärung wegwerfend behandelten. Und es ist schlimmer, wenn Sie in der angeführten Kritik meine Barrès-Darstellung wegen „allzu zarter psychologischer und kulturgeschichtlicher Analyse“ tadeln. Wenn Sie erklären, „daß ein richtiger Gegner bekämpft und nicht erkannt sein will, ja, daß er überhaupt nur dadurch und um den Preis sich zu erkennen gibt, daß man ihn bekämpft.“ Hier verwechseln Sie das Wesen der Polemik, die ein Objekt, bisweilen der Geschichtsschreibung und bisweilen der Literaturgeschichtsschreibung ist, mit dem Wesen der Literaturgeschichte. Als Literarhistoriker habe ich nicht Gegner zu bekämpfen,

[1]) Feuilleton vom 28./I 24.

sondern dichterische Werke in ihrer Eigenart zu erkennen. Barrès ist für mich nicht „der Feind", und ich will ihn nicht „furchtbarer machen als nötig"; aber sehr viel wichtiger als ihn in politicis „töricht, oberflächlich, blind und lügenhaft" zu nennen, sehr viel wichtiger ist es, den Grund für seine Eigenschaften in der nationalen Beschaffenheit des Mannes zu erkennen, seine innere, seine subjektive Wahrheit zu erfassen und damit allerdings seine nicht aus der Welt zu schaffende ernsthafte Wichtigkeit zu bezeugen. Zu solchem Schelten und Verkennen aber gelangt man, wenn man gewohnt ist, nur das Ästhetische zu sehen, und nun plötzlich auf das Politische als eine unliebsame Unumgänglichkeit stößt.

Treibe ich mit alledem idealistische Literaturgeschichte oder nicht? Ich will zusammenfassen, um zum Ja oder Nein zu kommen. Als den Inhalt der Literaturgeschichte habe ich die Geschichte des sprachlich gestalteten nationalen Ideals bezeichnet, die Geschichte dessen, was ein Volk seinem inneren Erleben oder Ersehnen nach ist. Erlebnis und Sehnsucht sind hier gleichzusetzen, denn immer bleibt der schmerzhafte Abstand zwischen dem inneren und dem äußeren Sein. Ich habe zwischen der Form und dem Inhalt dieser Idealgestaltung unterschieden, ich habe den Inhalt in allgemeinmenschliche, nationale und individuelle Elemente zerlegt, derart daß die allgemeinmenschlichen und die individuellen nur in der nationalen Körperhaftigkeit und Färbung wahrzunehmen sind, und dies selbst dann, wenn sie überwiegen. Ich habe festgestellt, daß der Inhalt objektiver wertbar ist als die Kunstform und ihr gegenüber das Primäre bedeutet. Ich suche also das geistige, das schöpferische Wesen eines Volkes in seiner Verdunkelung durch die Materie und in seinem Ringen mit der Materie zu erfassen. Und ich glaube, dies ist das Wesen des Idealismus. Einen positivistischen Literarhistoriker möchte ich denjenigen nennen, der, nach Groebers Art etwa, sein Augenmerk nur auf die Stoffmasse und ihr Fortzeugen, nur auf das Technische des dichterischen Handwerks, nur auf die materielle Gebundenheit des Dichters richtet. Und in Gefahr einem — wenn auch feineren — Positivismus zu verfallen, sehe ich auch denjenigen, der aus Opposition gegen solche Stofflichkeit und Naturwissenschaftlichkeit die Literaturgeschichte auf die noch so sublimierte und vertiefte Betrachtung der Form festlegen will. Er verwechselt Literaturgeschichte mit Ästhetik und kann unversehens aus der Ästhetik ins Ästhetentum geraten. Wenn ich, Herr Geheimrat, Ihren „Dante", Ihren „Lafontaine", Ihren „Leopardi", Ihre

Provenzalen, Ihre Ausführungen über das Mittelfranzösische, über Rabelais und Calvin betrachte, so habe ich unerreichbar schöne Vorbilder idealistischer Literaturgeschichte vor Augen und weiß genau, daß Ihr Genius Sie vor der bezeichneten Gefahr immer bewahren wird. Wenn ich aber einzelne Ihrer theoretischen oder kritischen Äußerungen besonders der letzten Jahre lese, dann wird mir dennoch manchmal wahrhaftig angst und bange um Sie. — —

In Neapel, das ich durch Ihr gütiges Schicksalspielen meiner wissenschaftlichen Laufbahn gegenüber kennenlernen durfte, hat mich oft die scheinbare Gegensätzlichkeit einer Handbewegung und des Sie begleitenden Wortes belustigt. Einerlei ob sich ein Kutscher mit dem Fahrgast über den Preis nicht einigen konnte, oder ob Menschen aus Croces Kreis über philosophische Probleme stritten — wenn einer sich durchaus im wesentlichen Punkte mißverstanden sah, preßte er den Daumen gegen die zusammengedrängten übrigen vier Fingerspitzen, und derart, als halte er den einen winzigen und wichtigen Punkt gepackt und präsentiere ihn beschwörend dem fremden Verständnis, hob er die Hand mit einem *Mi spiego!* vors Gesicht des Gegners. *Mi spiego* aber heißt wörtlich: „Ich entfalte mich", und diese Entfaltung geschah regelmäßig in ausgiebiger Rede. Ein solches *Mi spiego,* in all seinem strömenden Herzensbedürfnis, ist mein Brief an Sie, und der eine Punkt, um den sich alles dreht, scheint mir Ihr Verhältnis zum rein Ästhetischen. Als Ihren Schüler aber auf dem Gebiete der idealistischen Neuphilologie werden Sie mich nie loswerden, und als solcher werde ich Ihnen unerschütterlich und unabschüttelbar meine Geschichte der französischen Literatur zueignen, und als solcher verbleibe ich in der getreuesten und dankbarsten Anhänglichkeit

Dresden, den 29. Februar 1924.

Ihr

Viktor Klemperer.

Historische Wissenschaften und Psychologie.

W. Blumenfeld, Dresden.

Wenn man Beziehungen zwischen Wissenschaften behandeln will, deren Definition so umstritten ist, wie die der Geschichtswissenschaften und der Psychologie, so ist es zweckmäßig, scharf zu präzisieren, in welchem Sinne von ihnen gesprochen werden soll. Ich lege für die Geschichte die Definition zugrunde, die E. Bernheim (Lehrbuch der historischen Methode, 5/6. A. 1914) aufstellt (S. 9); wieweit sie etwa zu berichtigen sein sollte, mag aus den späteren Darlegungen entnommen werden: „Die Geschichtswissenschaft ist die Wissenschaft, welche die zeitlich und räumlich bestimmten Tatsachen der Entwicklung der Menschen in ihren (singulären wie typischen und kollektiven) Betätigungen als soziale Wesen im Zusammenhange psychophysischer Kausalität erforscht und darstellt". Danach sind von der Betrachtung ausgeschlossen die genetische Behandlung der Naturobjekte, auch des Menschen als Einzelwesen, Spezies oder Rasse, aber auch alle seine Betätigungen, die für die „größeren sozialen Gemeinschaften und Gemeingüter" (ib. S. 6) bedeutungslos sind. Im übrigen wird von Bernheim ebenso wie von H. Rickert, dem um die Theorie der Geschichtswissenschaft besonders verdienten philosophischen Forscher, die Einheit der historischen Disziplinen aufrecht erhalten, deren Abgrenzung von ihm jedoch nicht nur hinsichtlich der Objekte, sondern auch der Betrachtungsweise vorgenommen wird.

Unter Psychologie aber verstehe ich im Folgenden zunächst die naturwissenschaftlich betriebene Disziplin, deren Gegenstand der „psychische Organismus" ist (vgl. W. Blumenfeld, Zur kritischen Grundlegung der Psychologie. Berlin 1920), unter Beschränkung auf das menschliche Seelenleben und unter Ausschluß der Völkerpsychologie sowie der philosophischen Lehren der Phänomenologie und Gegenstandstheorie, soweit diese nicht selbst bei einzelnen Forschern (z. T. entgegen ihrer Absicht) als deskriptive

Psychologie aufzufassen sind. Ihre Aufgabe ist also die Beschreibung und genetische Darstellung der seelischen Vorgänge des Menschen.

Widersprechende Ansichten werden von Geschichtsforschern und Philosophen über das Verhältnis der Psychologie zur Geschichte geäußert. Bernheim, der die „Anwendung psychologischer Kausalgesetze im strengsten Sinne des Wortes in der historischen Erkenntnis" betont (S. 114), leugnet doch, daß man aus ihnen die Geschichte der Völker oder die Biographie eines einzelnen Menschen ableiten könne. H. Paul (Prinzipien der Sprachgeschichte 4. A. Halle 09) stellt dagegen die Psychologie als „die vornehmste Basis aller in einem höheren Sinn gefaßten Kulturwissenschaften" hin, wenngleich „das Psychische daran nicht der einzige Faktor" sei. Später erklärte er freilich im Widerspruch damit alle Kulturwissenschaften für rein historisch und „von Psychologie gänzlich unabhängig" (Rede vom 25. VI. 10, zitiert nach F. Krueger, Entwicklungspsychologie 1915, S. 30). W. Dilthey, der feinnervige Philosoph und Historiker, der sich der „erklärenden" Psychologie gegenüber abweisend verhält, fordert eine „beschreibende und zergliedernde" Seelenlehre, die allein zur Lösung der von den Geisteswissenschaften gestellten Aufgaben imstande sei (Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie. Sitzgsber. d. Kgl. Preuß. Ak. d. Wiss. 1894, S. 1316). C. Stumpf sieht (Zur Einteilung der Wissenschaften. Abh. d. Kgl. Preuss. Ak. d. Wiss. 1906.) in der „Psychologie der komplexen Funktionen" die Grundlage aller Geisteswissenschaften, in dieser Hinsicht wesentlich übereinstimmend mit W. Wundt (Einleitung in die Philosophie S. 72). H. Rickert lehnt das (ebenso wie W. Windelband) in aller Schärfe ab, indem er dem „generalisierenden" Verfahren der Naturwissenschaften, zu denen für ihn die Psychologie gehört, das „individualisierende", „wertbeziehende" der mit den „Kulturwissenschaften" identischen geschichtlichen Disziplinen gegenüberstellt (D. Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. 2. A. Tüb. 13; Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft. 2. A. 1910), sieht sich aber genötigt, auch „naturwissenschaftliche Begriffe mit relativ historischem Inhalt" und „historische Begriffe mit relativ naturwissenschaftlichem oder (!) allgemeinem Inhalt" „verschiedener Ordnung" anzuerkennen und mit der Zulassung solcher „Mittelgebiete" auch die Berechtigung seiner schroffen Entgegensetzung wieder in Frage zu stellen. Den Führern der Marburger Schule erscheint die naturwissenschaftliche Psychologie überhaupt als eine Fehlgeburt, die allenfalls als Gehirn-

physiologie berechtigt wäre; sie verstehen unter Psychologie eine — erst postulierte — philosophische Disziplin. Andererseits sieht ein dieser Schule nahestehender Forscher (K. Sternberg) in der geschichtlichen Erkenntnis diejenige, „in der sämtliche Methoden der Objektsbestimmung überhaupt wirksam sind" (Zur Logik der Geschichtswissenschaft. Berlin 1919), also auch die der Psychologie.

Gemeinsam ist all diesen Überlegungen und Standpunkten, daß es sich bei beiden Disziplinen um Wissenschaften handelt, während manche andere Forscher die Geschichte in das Gebiet der Kunst verweisen möchten. Der Kritik, die Bernheim (a. a. O. S. 145 ff.) an dieser Ansicht geübt hat, habe ich nichts hinzuzufügen. Als Wissenschaften stehen beide Disziplinen, gleichgültig, ob die Darstellung ihrer Ergebnisse ästhetischen Anforderungen entspricht oder nicht, unter gewissen einheitlichen Bedingungen, die die Erkenntnistheorie feststellt. Für alle gilt als „regulatives Prinzip" im Kant'schen Sinne die „Idee" der Wahrheit, der systematischen Widerspruchslosigkeit und Kontinuität, an die die Kunst nicht notwendig gebunden ist, auch wenn sie einmal — gelegentlich — einen Gegenstand so behandelt, daß den strengen Forderungen der historischen Erkenntnis inbezug auf objektive Wahrheit Genüge geschieht, wie es V. Klemperer von der Charakteristik Beckets in C. F. Meyers „Der Heilige" behauptet („Die Arten der historischen Dichtung". Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte I 3). Denn auch der schroffste Widerspruch mit den Forderungen der geschichtlichen Wahrheit würde die Eigenschaft eines Werkes als Kunsterzeugnis nicht berühren, wie die Kunstmärchen, Legenden usw. beweisen. Andererseits wird genaueste Übereinstimmung mit den Ansprüchen des Historikers kein Gebilde zum Kunstwerk stempeln.

Die Untersuchung der Beziehungen zweier Wissenschaften zueinander ist eine Aufgabe der — eben erst in ihren Anfängen kenntlich werdenden — „Wissenschaftslehre" (vgl. K. Lewin, Der Begriff der Genese. Bln. 1922). Sie hat u. a. festzustellen, welchen Sinn es haben kann, daß man eine Disziplin als Grundlage, als Voraussetzung einer anderen bezeichnet. Wenn Mathematik vielfach als Voraussetzung der Physik gilt, heißt das anderes, als daß mathematische Sätze und Methoden ein unentbehrliches Rüst- und Werkzeug der heutigen Physik sind — da es doch geschichtlich feststeht, daß es physikalische Untersuchungen primitiver Art schon gab, ehe man die Ergebnisse mathematisch ableitete oder auch nur

formulierte? Oder soll diese These deshalb gelten, weil die „mathematischen“ Kategorien der „Quantität“ auch in den exakten Naturwissenschaften konstitutiv sind? Das hieße eine Verwechslung zwischen der Urteilsform, die allen Urteilen irgendeiner Wissenschaft gemeinsam ist, und dem inhaltlich bestimmten System der Urteile einer Wissenschaft, eben der Mathematik, begehen oder doch nahelegen, wäre also recht anfechtbar.

Aber solche theoretische Fragen sollen hier nicht weiter verfolgt werden. Es möge auch dahingestellt bleiben, ob und nach welchen Gesichtspunkten sich eine Einteilung der Wissenschaften einheitlich durchführen läßt. (Vgl. hierzu C. Stumpf, Zur Einteilung der Wissensch., Abh. d. Preuß. Ak. d. Wiss. 06). Ferner soll über die Berechtigung einer Zusammenfassung der historischen Wissenschaften zu einer einheitlichen Disziplin nichts ausgemacht, jedoch vorläufig angenommen werden, daß die im folgenden betrachteten geschichtlichen Einzelwissenschaften für das Vorgehen des Historikers repräsentativ sind. Wir werden im wesentlichen nicht deduktiv verfahren, sondern prüfen, in welcher Hinsicht diese Disziplinen sich psychologischer Erkenntnisse tatsächlich bedienen bzw. bedienen müssen, um ihre Untersuchungen fruchtbringend zu gestalten.

Soviel freilich dürfen wir sagen: Wenn die Psychologie zu der Historik als solcher in ganz bestimmter logischer Beziehung steht und wenn alle historischen Wissenschaften eine Einheit in dem Sinne bilden, daß die Einzeldisziplinen dem gleichen Wissenschaftstyp angehören, so muß bereits das Verhältnis der Psychologie zu einer einzigen Geschichtsdisziplin uns Aufschluß geben, wie es mit der logischen Beziehung steht. Es liegt nahe, darauf hinzuweisen, daß das Denken, also eine spezifisch psychologische Funktion, Grundlage aller — also auch der historischen — Wissenschaften sei. Diese These würde zu der Folgerung zwingen, daß z. B. auch Logik und Mathematik psychologisch fundiert seien, d. h. zum Psychologismus, der durch Cohen, Husserl, Riehl u. a. als widerlegt angesehen werden darf, da er die Frage der Entstehung mit der der Geltung verwechselt. Die tatsächliche Unabhängigkeit der Geologie, Paläontologie, Embryologie, der organismischen Entwicklungsgeschichte von der Psychologie läßt sich andererseits nicht als Argument dafür verwerten, daß diese mit der Historik nichts zu schaffen habe. Denn alle genannten Disziplinen sollten nach der Bernheim'schen Definition außer Betracht bleiben. Wir müssen zu zweifellos historischen Wissenschaften übergehen.

Als solche betrachten wir zunächst die Geschichte der Einzelwissenschaften selbst, z. B. der Philosophie, der Mathematik etc. Und hier bemerken wir nun, daß auch in den modernsten Darstellungen keine oder fast keine mit der Psychologie irgend verknüpfte Begriffe vorkommen. Keine Darstellung der Denkvorgänge, die zu den Leistungen führen, höchstens einige die Forscher charakterisierende Epitheta finden sich selbst in vielbändigen Werken wie Cantors „Vorlesungen über die Geschichte der Mathematik" oder Heinze-Überwegs „Geschichte der Philosophie". Und dabei liegt es nicht so, daß das zur Verfügung stehende Quellenmaterial keine genaueren Angaben zuließe, sie werden vielmehr offenbar nicht als „wesentlich" angesehen. Denn auch der mögliche Einwand trifft nicht zu, daß die betreffenden Geschichtsschreiber nur der Psychologie zu fern ständen: Selbst die vorliegenden Darstellungen der Geschichte der Psychologie, von Psychologen verfaßt, machen keine Ausnahme so wenig wie die des Rechts, der Technik, Pädagogik, Medizin. Im Vordergrund steht die „Leistung", der Fortschritt über das Vorhergegangene hinaus, die Förderung der Probleme, das Ziel, das erreicht, die Wege, auf denen es erreicht wurde, wenn diese Methoden selbst neu erfunden oder entdeckt wurden. Wenn die Leistung selbst dem Bereiche der Psychologie angehört, werden natürlich deren Begriffe und Gesetze behandelt; aber das hat keinen Einfluß auf die Forschungs- und Darstellungsweise des Historikers als solchen. Er nimmt die psychologischen Arbeiten und ihre Ergebnisse als „Fakta" hin bezw. stellt kritisch ihre historische Faktizität sicher, und arbeitet nun mit ihnen genau so wie mit den Daten irgend einer anderen Disziplin. Die Vorgänge, die in der Seele des geschichtlich behandelten Forschers sich abspielten, interessieren ihn i. a. nicht. Er weiß natürlich, daß irgendwelche Denkprozesse stattfanden, und setzt sie als selbstverständlich voraus; aber auch da, wo er Fehlleistungen aus besonderem Grunde erwähnt, bekümmert ihn nicht die Analyse des individuellen Denkvorgangs, der dazu führte. Er geht überhaupt nicht dem kausalen Zusammenhang nach. Es fällt ihm zwar nicht ein, die Geltung des Kausalprinzips im allgemeinsten Sinne zu bestreiten: aber es scheint nicht immer in dem Sinne wie in der Physik oder Psychologie notwendige Voraussetzung seiner Arbeit zu sein. Eine Geschichte der Wissenschaften, selbst der Physik, könnte der Idee nach vielleicht nicht nur ohne jede Kenntnis der Namen und Persönlichkeit der Autoren, sondern u. U.

sogar ohne Kenntnis ihrer tatsächlichen gegenseitigen Beeinflussung, als reine Problemgeschichte, geschrieben werden (vgl. Windelbands „Geschichte der Philosophie").

Hier haben wir also den Fall, den wir suchten. Die Psychologie wird faktisch von dem Historiker dieser Kulturgebiete überhaupt nicht berücksichtigt. Es ist auch nicht einzusehen, was er etwa durch „psychologische Vertiefung" für seinen Zweck gewinnen sollte. Seine Fragestellung geht immer nur auf die Bedeutung der einzelnen Leistung für den Fortschritt der Wissenschaft. Beim Quellenstudium freilich kann ihm die Kenntnis der psychologischen Gesetze eine Hilfe sein: er wendet sie gelegentlich an, wie er eventuell auch physikalische, chemische, biologische Erfahrungen verwertet. Danach müßte ein gleiches Verhältnis entweder für alle historischen Wissenschaften bestehen, oder aber: wir hätten kein Recht, diese ganze Gruppe historischer Wissenschaften als wissenschaftstheoretisch mit anderen Gruppen gleichartig zn behandeln. Ohne darüber eine Entscheidung zu treffen, wenden wir uns zu anderen historischen Disziplinen, in denen man eher positive Beziehungen zur Psychologie erwartet.

Die politische Geschichte kann als Geschichte der Staaten behandelt werden und würde dann für unser Problem kaum anders anzusehen sein als die der Wissenschaften. Wenn man jedoch Geschichte etwa im Sinne Rankes oder Mommsens treibt, so treten anscheinend neue Probleme auf. Ranke bezeichnet es ja (Weltgeschichte IX, 2. S. VI) als seine Aufgabe, „die Mär der Weltgeschichte aufzufinden, jenen Gang der Begebenheiten und Entwicklungen unseres Geschlechts, der als ihr eigentlicher Inhalt, als ihre Mitte und ihr Wesen anzusehen ist; alle die Taten und Leiden dieses wilden, heftigen, gewaltsamen, guten, edlen, ruhigen, dieses befleckten und reinen Geschöpfes, das wir sind, in ihrem Entstehen und ihrer Gestalt zu begreifen und festzuhalten". Das Problem der Tat, der Persönlichkeit, des Verstehens der Menschen und ihrer Schicksale wird zentral.

Die Frage nach der geschichtlichen Bedeutung der Persönlichkeit, der Gegensatz von Kollektivismus und Individualismus braucht uns hier nicht zu beschäftigen; es scheint mir dabei — ohne dem Historiker vorzugreifen — ein Fehler der Fragestellung selbst zugrunde zu liegen, die ein Entweder — Oder ansetzt, wo ein Sowohl — Als auch mindestens möglich ist. Auch die von Hegel'schem Einfluß geleitete Auffassung des Weltgeschehens

als Verwirklichung der objektiven Vernunft und Selbstentfaltung des objektiven Geistes können wir unberücksichtigt lassen. Die Bedeutung der Idee in der Geschichte ist philosophisches Problem, kein psychologisches. „Volksseele", „Zeitgeist" aber sind Begriffe, die einer psychologischen Untersuchung wenigstens in dem oben bezeichneten Sinne unzugänglich sind, obgleich die Frage der Beeinflussung des Einzelnen und einer Gruppe durch soziale Verbände in ihr Gebiet gehört. Auf die „Entwicklungspsychologie" im Sinne F. Kruegers („Über Entwicklungspsychologie". Leipzig 1915) komme ich noch zurück.

Gehen wir induktiv vor! Wie stellt Ranke eine historische Persönlichkeit dar, etwa Cäsar? In die Erzählung seiner Zeit (Weltgeschichte II/2. 1882), die sich auf ca. 115 Seiten erstreckt, sind nur wenige charakterisierende Angaben eingestreut: er spricht u. a. von „unvergleichlicher Energie und Tatkraft", „Hoheit der Gesinnung", „Vorsicht und Mäßigung", „Milde und Schonung". Alle anderen Aussagen betreffen Pläne und Absichten, Gesichtspunkte, die den Feldherrn und Staatsmann bestimmten, Taten und ihre Folgen. „Cäsar sah die Gefahr . . .", er „forderte", „beschloß", „befahl", „griff an" — „es gelang ihm, Gallien von den britischen wie von den germanischen Elementen zu isolieren" usw. Mommsen (Römische Geschichte Band III) hebt entsprechend dem viel größeren Raum, den die Geschichte der gleichen Zeit bei ihm einnimmt, eine merklich größere Zahl von Eigenschaften Cäsars hervor. Er widmet ihm überdies eine eingehende Charakteristik (S. 461 bis 469), die in wundervollem Schwunge körperliche und seelische Züge heraushebt, nicht nur die für seine historische Sendung unmittelbar bedeutungsvollen, sondern auch die rein menschlichen. Und gesteht doch, nachdem er Cäsars ganze Natur als „durchsichtige Klarheit" bezeichnet hat, infolge deren „jedem nicht ganz verkehrten Forscher das hohe Bild mit denselben wesentlichen Zügen erschienen ist", daß eine anschauliche Wiedergabe keinem gelungen ist und gelingen kann. „Wie der Künstler alles malen kann, nur nicht die vollendete Schönheit, so kann auch der Geschichtsschreiber, wo ihm alle 1000 Jahre einmal das Vollkommene begegnet, nur darüber schweigen."

Gilt dieser Verzicht prinzipiell oder kann eine genauere Kenntnis der Psychologie den Historiker fördern? Wer die begeisterte und begeisternde Darstellung der Taten Cäsars durch Mommsen erlebt, hat freilich auch ohne die zusammenfassende Charakteristik

die große Gestalt Cäsars deutlich umrissen vor sich und „versteht" seine Handlungen als ihren notwendigen Ausdruck. Aber verschiedene Probleme erheben sich und verlangen gesonderte Untersuchung (vgl. hierzu G. Simmel, Vom Wesen des historischen Verstehens. Berlin 1918).

Wie wir fremde Individuen auf Grund der Wahrnehmung ihrer Lebensäußerungen (Gesten, Mimik, Sprache, Handlungen) in verschiedenem Grade „verstehen", dies ist ein Problem der Psychologie, die die prinzipielle Möglichkeit eines solchen Verständnisses bereits voraussetzt, da sie sonst keine einzige Untersuchung an fremden „Versuchspersonen" vornehmen könnte. Ebenso ist es ein der psychologischen Untersuchung bedürftiges Faktum, daß bezw. wie ein Verstehen auch auf Grund der Mitteilung solcher Äußerungen oder anderer Tatbestände, bildlicher u. a. Darstellungen möglich ist. Ob von „Wahrnehmung" (Husserl) und „Vorstellung" fremdseelischen Lebens in demselben Sinne gesprochen werden kann wie von der Wahrnehmung und Vorstellung des Körperlichen, wie der „Einfühlungsprozeß" (Lipps, Volkelt) sich etwa von ihm unterscheidet, wie er zu analysieren ist — all das sind Fragen der theoretischen Psychologie. Die Historik rechnet nur mit der Tatsache eines solchen Verständnisses überhaupt, ohne sich um die darinliegende Problematik zu sorgen, und kann — so scheint es mir — in ihrer Forschungsweise von keiner Entscheidung der Fragen beeinflußt werden. Wohl aber ist es von Bedeutung, 1. mit welcher Sicherheit sie aus den festgestellten Tatsachen Schlüsse auf den Charakter der Persönlichkeit zieht, 2. welche Technik der Darstellung das dem Historiker vorschwebende Charakterbild zu klarstem Ausdruck bringt. Nach beiden Richtungen nun scheint die Psychologie dem Geschichtsforscher nützliche Dienste leisten zu können; sie lehrt ihn, wie schwierig die Deutung eines Geschehens ist, mit welcher Vorsicht er aus der Tat auf die zugrundeliegenden seelischen Prozesse schließen muß. Eine fortschreitende „Charakterologie" wird ihm nicht nur die inneren Zusammenhänge zwischen den verschiedenen „Eigenschaften", ihre eigenartige Durchdringung im Strukturganzen der Persönlichkeit zeigen, sondern auch die verschiedenen normalen und abnormen Typen beschreibend und sondernd herausheben. Es wird sich aber auch ergeben, mit welchen Mitteln das „Verstehen" der Persönlichkeit für den Leser am besten in der vom Forscher angestrebten Weise gesichert wird. Den Nutzen der Psychologie für die Historik ist also dadurch

bezeichnet, daß gewisse Ergebnisse der psychologischen Forschung Anwendung finden bei der historischen Quellenkritik, der Deutung, der Darstellung. Aber in diesem Sinne sind andere Disziplinen der Psychologie nebengeordnet, wenn auch vielleicht nicht alle von gleicher Wichtigkeit. Ob freilich eine solche Charakteristik der historischen Personen von der Wissenschaft gefordert wird, das kann — selbst wenn man von einer Geschichtsschreibung im Sinne Lamprechts absieht — zweifelhaft sein. Wenn nicht der individuelle Charakter, sondern die weltgeschichtliche Rolle dem Historiker „wesentlich" ist, dann würde die Stellung der Psychologie auch nach dieser Richtung in anderem Lichte erscheinen. Nicht ob Napoleon ehrgeizig, tapfer und sinnlich war, wäre dann historisch wichtig, sondern der Anlaß und die Auswirkung seiner Taten im Dienste der weltgeschichtlichen Ideen. Die politische Persönlichkeit ist in solcher Betrachtung Schöpfer und Mittel neuer geschichtlicher Entwicklung, der „Weltgeist zu Pferde" (Hegel) ist etwas ganz anderes als das psychologische Individuum. Die „Geschichte" Beethovens ist nur insofern Geschichte, als sie Geschichte der Musik ist.

Verlangt aber nicht die Geschichte die kausale Erklärung der Absichten und Taten? Und wie ließe sich diese anders als psychologisch geben? Daß hier ein Zentralproblem vorliegt, geht schon aus der Definition der Geschichtswissenschaft hervor, die wir zugrundelegten. Sehen wir uns den tatsächlichen Vorgang an: Wie „erklärt" Mommsen den Entschluß Cäsars, den Rubikon zu überschreiten? Er schildert die gesamte politische Lage, erörtert die Ablehnung der weitgehenden Zugeständnisse Cäsars durch den von Pompejus terrorisierten Senat, dessen Forderung, der Feldherr solle beide Gallien abgeben und sein Heer entlassen, die Unterbindung der verfassungsmäßigen Rechte der auf Cäsars Seite stehenden Tribunen und deren Flucht, den Ruf zu den Waffen: — Cäsars hiernach erwähnte Rede an seine Legion spricht bereits seinen Entschluß aus, die Waffen gegen Rom und Pompejus vorzutragen. Wird sein Entschluß kausal erklärt? Er wird verständlich, begreiflich gemacht, weil wir und sofern wir auf Grund der gesamten früheren Darstellung der Persönlichkeit Cäsars ein solches Verhalten ihm zutrauen. Daß unter gewissen Umständen im Bewußtsein der Gefährdung hoher Werte der Persönlichkeit in bestimmter Weise veranlagte Menschen zu schweren Entschlüssen kommen und wie das geschieht, dies ist ein Problem der Psychologie.

Daß unter diesen geschilderten Umständen Cäsar dann und dann den Entschluß faßte, den Grenzfluß zu überschreiten und die Folgen auf sich zu nehmen, das lehrt die Geschichte, indem sie sein Verhalten aus unserer, i. a. vorwissenschaftlichen Erfahrung heraus begreiflich macht; sie zeigt nicht einmal, daß der Entschluß mit den Gesetzen der Psychologie übereinstimmt oder doch verträglich ist, sie klärt den Kausalzusammenhang, den sie voraussetzt, nicht mit den Mitteln der Seelenkunde auf. Allenfalls erschließt sie aus diesem Verhalten des Feldherrn rückwärts die Art seines Charakters, natürlich in Übereinstimmung mit anderen historisch gesicherten Daten. Hätte er den Rubikon nicht überschritten, so wäre der Gang der Weltgeschichte ebenso wie das Bild der historischen Persönlichkeit ein anderes, der Kausalnexus würde dadurch nicht aufgehoben. Ein anderes Beispiel: Wenn Sokrates den Schierlingsbecher leert, so wird die pharmakologisch feststehende Wirkung des Schierlings seinen Tod kausal erklären. Aber wer möchte diesen Kausalzusammenhang in der Geschichte der Philosophie auch nur als wesentlich erwähnen oder gar den physiologischen Vorgang zur Erklärung heranziehen? Sokrates hat bei Platon schon die deutliche Erkenntnis dieser Sachlage, wenn er (Phaidon 47) die physiologisch - naturwissenschaftliche Erklärung durch bestimmte Muskelinnervationen nach Art des Anaxagoras als Ursache seiner Haltung im Gefängnis ablehnt. Die „wahre Ursache" sei, daß „einzig darum, weil die Athener es für gut hielten, mich zu verurteilen, ich, Sokrates, es für das beste hielt, hier sitzen zu bleiben". In der Geschichte der Toxikologie kann natürlich der Tod des Sokrates u. U. eine ganz andere Rolle spielen. Aber das bleibt hier billig außer Betracht.

Es liegt also folgendermaßen: Voraussetzung der historischen Forschung ist, daß die Taten der Menschen, mit denen sie es zu tun hat, kausal bedingt sind; ebenso ist es sicher, daß Begriffe wie Denken, Wollen, Überlegen und Sichentschließen in der Geschichte eine berechtigte Stelle haben. Voraussetzung der Psychologie ist ebenfalls, daß Vorgänge dieser Art wie alle seelischen Prozesse selbst kausal bedingt sind. Während aber die Psychologie der gesetzmäßigen Verknüpfung aller seelischen Prozesse nachgeht, hat die Geschichte nicht die Tendenz, eine solche Kausalverkettung zu untersuchen oder auch nur die betreffenden Erkenntnisse der Psychologie zu verwerten. Sie arbeitet mit Begriffen der genannten Art als Gegebenheiten, die weiterer Erklärung oder Zergliederung nicht be-

dürfen, ja es ist fraglich, ob sie ihr dasselbe bedeuten wie der Seelenlehre. Sicher gilt das nicht von der „Tat“ und ihren Folgen. Der Psychologie ist jede Tat ein seelischer Vorgang und als solcher ein *Beispiel* eines bekannten oder zu erforschenden Gesetzeszusammenhanges ähnlich, aber nicht gleichartig wie der Physik. Die Ermordung *Rathenaus* ist vom physikalischen Standpunkt ein Beispiel der mechanischen Wirkung bestimmter Sprengstoffe in einer Handgranate, psychologisch ein Beispiel eines motorischen Vorgangs, der durch Einwirkung unbewußter Antriebe und bewußter Motive auf so und so disponierte seelische Organismen zustandekommt. Historisch ist sie erklärt aus der Feindschaft bestimmter deutscher Volksschichten, die sich gegen die politische Stellung und Wirkung Rathenaus als des Leiters der deutschen Politik im Jahre 1922 wendete. Analog sind die „Folgen“ der Tat völlig verschieden: physikalisch die Formänderung eines Körpers, physiologisch und psychologisch der Tod und das Ende eines Organismus, historisch die Ausschaltung eines Staatsmannes und der Anlaß zu bestimmten inner- und außenpolitischen Maßnahmen und Vorgängen. Die Begriffe sind also *grundlegend verschieden*. Die bestimmte Art der Verknüpfung, die die Geschichtswissenschaften in ihrem Forschungsbetriebe voraussetzen und als Leitfaden der Untersuchung verwerten, ist nicht die gleiche wie die der Psychologie. *„Taten“ mit ihren Anlässen und Folgen sind Gegenstand der politischen Geschichte.*

Von hier fällt vielleicht noch ein Streiflicht auf die oben berührte Frage der historischen Persönlichkeit. Wie gewinnt denn der Historiker, wie gewinnt jemand im Leben ein Urteil über einen Charakter? Nimmt er die Urteile seiner „Quellen“ als richtig an und kontrolliert sie nur bezüglich ihrer Übereinstimmung? Und wenn er’s täte, woher sind deren Angaben entsprungen? Sie sind direkt oder indirekt erschlossen aus Handlungsweisen, soweit sie nicht auf „Wahrnehmungen“ (s. o.) zurückgehen. Der Geschichtsforscher prüft und ergänzt sie — wenn er sie überhaupt wiedergibt — durch die Übereinstimmung mit den gesicherten Urteilen über Leistungen. Und so sehen wir auch, wie es möglich ist, daß manche Historiker ihre „Helden“ fast ohne Epitheta charakterisieren. Aus der Darstellung der Taten erzeugt sich uns bei angemessener Schilderung auch der Sitten und Anschauungen der Zeit synthetisch das Bild ihrer Persönlichkeit wie im Leben und auf der Bühne, je nach der Meisterschaft des Forschers klarer oder undeutlicher. Es

gibt Taten und Worte, die mit einem Schlage, ev. ohne Schlußverfahren eine Persönlichkeit erstehen lassen, und die Großen der Dichtung wie Shakespeare oder Kleist (z. B. im Guiscard. vgl. F. Gundolf, Heinr. v. Kleist S. 58/9) haben so Höchstes geleistet. Der Historiker kann die gleiche Aufgabe mit gleichen Mitteln lösen: die von antiken Historikern eingeflochtenen Reden (man denke an die des Perikles bei Thukydides) oder Anekdoten sind Beispiele für solches Vorgehen, das also künstlerische Methoden anwendet.

Wenn der Psycholog „Eigenschaften" feststellen will, bleibt ihm kein anderes Mittel als Leistungen explicite zu analysieren. Daß er u. U. besonders charakteristische Leistungen im Experiment herbeiführen und durch bewußte Variation der Bedingungen Fehlschlüsse leichter vermeiden kann, gibt ihm einen Vorsprung vor dem Geschichtsforscher, der sich nur durch Auswahl miteinander übereinstimmender, in seinem Quellenmaterial befindlicher Einzelvorgänge sichern kann. Deshalb hängt es für den Historiker nicht nur von seiner Schulung in wissenschaftlicher Psychologie, die ihn freilich vor übereilten Schlüssen bewahren kann, sondern auch von seinem „Takt", seiner natürlichen Menschenkenntnis und Einfühlsamkeit ab, wie weit er damit das „Richtige" trifft. In dieser Hinsicht könnte ein mittelmäßiger Historiker einem hervorragenden theoretischen Psychologen überlegen sein, ähnlich wie ein tüchtiger Nationalökonom ein schlechter Kaufmann sein kann und ein Scharfschütze weniger als der Physiker von den Gesetzen der Ballistik zu wissen braucht. Freilich können dem Kaufmann nationalökonomische, dem Scharfschützen physikalische Kenntnisse von Nutzen sein, und so wird man dem Historiker dringend Kenntnis der Psychologie empfehlen dürfen, die um so mehr geboten ist, je fremdartiger das Seelenleben der Personen ist, die er behandelt. Bei der Beurteilung Geisteskranker oder Abnormer wird ein solches Studium nicht zu entbehren sein. Auch eine von der Psychologie entwickelte Methode kann dem Historiker bei der Bestimmung der Charaktere nützlich sein, nämlich die der „Psychographie" (W. Stern, Die differentielle Psychologie, Lpz. 1911, S. 327 ff.). Das auf Grund eines möglichst umfassenden Schemas der Merkmale, Eigenschaften, Verhaltungsweisen aufgestellte „Psychogramm", das selbst mit Mitteln der historischen Forschung gewonnen wird (ZAngew. Ps. III, S. 175), kann infolge der leichteren Übersicht des gesamten „Rohmaterials" dem nach bestimmten Gesichtspunkten auswählenden Geschichts-

forscher ebenso wie dem auf Typenbildung und Vergleich von Eigenschaftskorrelationen ausgehenden Psychologen wertvolle Hilfe leisten. Wir finden also wieder dasselbe Verhältnis zwischen Psychologie und Geschichte: Die politische Historik wendet Ergebnisse der Psychologie an, benützt deren Erkenntnisse und Verfahren als Hilfsmittel, um ihre eigenen Urteile zu sichern.

Wenn wir zu den Problemen der Kunstgeschichte übergehen, in die wir auch die Literaturgeschichte einbeziehen wollen, so betreten wir vielleicht noch weniger gesicherten Boden. Die Berechtigung einer Kunstwissenschaft überhaupt, mehr noch ihr Verhältnis zur Psychologie ist umstritten. Auch die historische Behandlung dieser Gebiete ist außerordentlich verschieden. Versuchen wir, einen Weg zu bahnen: Kunstgeschichte kann eine Geschichte der Künstler sein. Dann finden wir in Geschichtswerken dieser Art das gleiche Vorgehen wie etwa in den Darstellungen der Wissenschaftsgeschichte. Die Person des Künstlers ist untergeordnet seiner Tat, dem einzelnen oder dem Gesamtwerk. Das Zustandekommen der Werke selbst wird geschichtlich, nicht psychologisch begreiflich gemacht. Die Frage des Historikers geht auf das Neue, das verstanden werden soll auf Grund des jeweiligen Niveaus des Kunstkönnens und der Ziele des Kunstwollens, wie sie in den früheren und gleichzeitigen Werken sich dokumentieren, geht weiter auf die „Einflüsse", die von einem Werke, einem Künstler auf die weitere Entwicklung ausgeübt wurden. Wie gleichgültig oder unerheblich die individuellen seelischen Vorgänge des Künstlers für die Historik sind, sieht man am deutlichsten aus den Darstellungen ägyptischer oder „prähistorischer" Kunst, bei denen uns nichts vom Künstler überliefert ist. Kunstgeschichte kann auch Geschichte der Stile oder einzelner Kunstperioden sein; von individuellem Seelenleben ist dann überhaupt nicht die Rede.

Natürlich ist es möglich, psychologische Untersuchungen an diese Probleme anzuschließen. Aber eine Psychologie des künstlerischen Schaffens ist sowenig eine Frage der Kunstwissenschaft wie eine Psychologie des Denkens eine Aufgabe der Wissenschaftslehre oder ihrer historischen Behandlung. Die Psychologie „des" Künstlers ist ein Problem, das auf derselben Ebene liegt wie die Psychologie des Handwerkers oder des Predigers. Und auch die Aufstellung von Künstlertypen, die die Seelenlehre leisten könnte, würde für die Kunstgeschichte voraussichtlich von geringem Interesse sein. K. Voßler hat sich in diesem Sinne ausgesprochen: „Bei

all dem glauben wir nicht, daß mit einer Aufteilung der Schriftsteller, Redner und Dichter einer Nationalliteratur in motorische und sensible Sprachnaturen, Stilepochen, Entwicklungsphasen und Wirkungsmomente etwas Wesentliches für deren Verständnis gewonnen werde" (Sprachphilosophie, S. 208). Ähnlich geht es mit anderen psychologischen Kategorien: Für die Kunstgeschichte scheint es ziemlich unerheblich zu sein, ob Goethe ein „Eidetiker" (E. R. Jaensch) war, ob die Rutz-Sievers'sche Typenlehre gilt oder nicht, ja selbst, ob Hölderlins, Strindbergs oder van Goghs Werke teilweise durch ihre Geisteskrankheit entscheidend beeinflußt sind. Auch vollständige „Psychogramme" von Künstlern werden dem Historiker nur als Material wertvoll sein (vgl. oben). Die bisher umfassendste Arbeit dieser Art (P. Margis, E. Th. Hoffmann. Lpz. 1911) zeigt diesen Sachverhalt, der dem Psychologen durchaus bewußt ist, ganz deutlich (vgl. W. Stern, Die different. Psychol. Lpz. 2. A. S. 141 u. 321 ff.). Quellenforschung und Hermeneutik können mit psychologischen Erkenntnissen manche strittige Frage klären — mit der historischen Bedeutung hat der Anlaß zur Konzeption eines Kunstwerks sowenig zu tun wie die einzelnen seelischen Vorgänge während der Arbeit. Daran ändert auch die Anwendung der psychoanalytischen Methode (Freud, Adler, Rank, Jung) nichts, die ein tieferes Verständnis mancher seelischen Zusammenhänge mindestens angebahnt hat. „Was geht uns das Privatleben eines Schriftstellers an? Ich halte nichts davon, aus diesem die Erläuterungen seiner Werke herzuholen", sagt Lessing (Aus d. Briefen die neueste Literatur betreffend. 7. Brief).

Es bedarf keines Belegs, daß auch die Vererbungsfrage kunsthistorisch uninteressant ist. Sie würde es auch dann sein, wenn der Stand dieser Wissenschaft die Nachforschung nach der Übertragung seelischer Eigenschaften in viel größerer Breite und Tiefe gestattete, als es bisher der Fall ist.

Dagegen wird man leicht geneigt sein, die psychologische Analyse des Kunsteindrucks in engere Berührung mit geschichtlichen Betrachtungen zu bringen. Eine Psychologie der „ästhetischen Reaktion", des Kunstgenusses, ist seit Fechner angebahnt (vgl. auch G. v. Allesch, Über das Verhältnis der Ästhetik zur Psychologie. Z. f. Psychol. Bd. 54, S. 401 ff.). Überdies sind Schilderungen der Eindrücke von Kunstwerken sowohl in der Geschichte der redenden wie der bildenden Künste außerordentlich häufig. Wie stellt sich die Psychologie zu solchen Darstellungen, wie wir sie

bei wohl allen Literarhistorikern finden? Greifen wir einige Beispiele heraus:

V. Klemperer sagt (Montesquieu Bd. I. S. 34) über seinen Autor: „Tragen denn diese gleichmäßigen Worte nicht den Stempel des Zurechtgemachten, wenn man will des Selbstbetruges? Man halte sie doch nur gegen den eisigen Stoizismus und das krampfige Zittern, gegen die Ausbrüche eines vor nichts zurückschreckenden Hasses usw." F. Gundolf arbeitet mit prinzipiell ähnlichen Mitteln, wenn er z. B. ausführt: „Goethes Gedichte geben zum erstenmal das Schwebende, Schwanke, Atmosphärische, Wallende, kurzum das Ganze, Grenzenlose des Zustandes sprachlich und rhythmisch wieder, aus dem heraus er singt" (Goethe S. 98). „Ein Sonett Shakespeares oder Dantes erschüttert uns durch die Gewalt der Seele, von der es ausströmt, es ist der sichtbare Niederschlag einer heroischen Ergriffenheit" (ib. S. 101); „Klopstocks gewaltsame geistreiche herrschsüchtige Kühnheiten" (ib. S. 104). Wird mit solchen Urteilen eine wissenschaftliche These aufgestellt oder ein persönlicher Eindruck ohne Anspruch auf mehr als subjektive Geltung wiedergegeben? Wird trotz der subjektiven Färbung damit eine kunsthistorische Einsicht gewonnen? Darüber hat der Historiker zu entscheiden. Wenn wir in literaturgeschichtlichen Werken eine Dichtung oder einen Stil als sentimental, nüchtern, graziös, anmutig, leidenschaftlich, preziös, pathetisch oder innig bezeichnet finden: Hat all das mit Psychologie zu tun, wird psychologische Forschung vorausgesetzt, um solche oder die vorgenannten Urteile zu sichern? Bis heute ist das schon aus dem Grunde nicht möglich, weil die Seelenkunde Begriffe dieser Art kaum behandelt hat. Aber wenn das Problem von ihr einmal in Angriff genommen würde, wie würde sie vorgehen? Was würde sie leisten können? Soweit ich sehe, würde sie suchen, 1. die Struktur der entsprechenden Erlebnisse der Ergriffenheit, des Heroischen usw. zu beschreiben, abzugrenzen und zu zergliedern, 2. die Bedingungen festzustellen, unter denen Erlebnisse dieser Art auftreten. Den allgemeinen „Gesetzen", die sich dabei ergäben, könnte dann freilich der Historiker diejenigen subsumieren, die beim Betrachten der einzelnen Kunstwerke gelten, bezw. die Eigenschaften der Werke selbst aufzeigen, die solche Erlebnisse bedingen. Er würde also — psychologische Erkenntnisse auf seine Gegenstände anwenden. Ob das einem dringenden Bedürfnis seiner Disziplin entspräche, darf man bezweifeln.

Wenn der Forscher Charakteristiken von Kunstformen nicht nur verwendet, sondern für seine wissenschaftliche Arbeit benötigt, so ist seine Bemühung wesentlich darauf gerichtet, seinem ästhetischen Eindruck adäquatesten Ausdruck zu verleihen, d. h. einen solchen, mit dem er ihn dem Leser möglichst anschaulich und eindeutig übermittelt. Dabei tritt wieder die analoge Frage auf, die uns bei der Charakteristik der historischen Person beschäftigte: Wie ist die „Wahrnehmung" des gefühlsmäßigen Eindrucks eines Kunstwerkes zu beschreiben? Mit welchen Mitteln, mit welcher Sicherheit wird sie gewonnen, wird eine Übermittlung der Wahrnehmung durch die Sprache geleistet? Darf man von „Einfühlung" sprechen? In welchem Sinne? Probleme, die heute mehr als je Phänomenologie und Philosophie im Atem halten. Der Begriff der „Intuition", der „Gefühlsgewißheit" (Volkelt), den der Wissenschaftler am liebsten ausschalten möchte, droht hier in das logische Gefüge einzudringen. Ich wage keine Entscheidung, aber die Frage wird erlaubt sein, ob nicht tatsächlich in diesen Fällen der Kunsthistoriker selbst die Sprache als Kunstmittel verwendet, im Dienste der Erkenntnis zwar, aber doch eben der Erkenntnis eines künstlerischen Gehaltes. Wenn einer der besonnensten modernen Theoretiker der Kunstwissenschaft E. Utitz, von Barlach's „Schwertzieher" sagt: „Unbeugsame Kampfentschlossenheit, das ist die dröhnende Note des Werkes" (Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft II, 124), ist das Psychologie? Ich denke, Sprachkunst als Mittel zur Erfassung des Sinngehaltes eines plastischen Kunstwerks. Wie definiert derselbe Forscher die Kunst? „Da glaube ich nun, die allgemeinste Bestimmung bestehe darin, daß jedes Erzeugnis, das auf Kunstsein Anspruch erhebt, uns durch seine Gestaltung ein Gefühlserleben darzubieten beabsichtigt" (a. a. O. I, 64). Trifft diese Definition der „Gestaltung auf ein Gefühlserleben" nicht auch auf seine Beschreibung des Schwertziehers zu? Und ist das nicht die Norm bei all diesen Urteilen? Lehnen wir nicht aus diesem Grunde die „verbrauchten", „abgegriffenen" — eben nicht mehr charakterisierenden — Beiworte auch beim Kunsthistoriker ab, ganz im Gegensatz zu dem Verfahren jeder anderen Wissenschaft, die auf feste Begriffszuordnungen Wert legt? Utitz selbst weiß das und zitiert M. Dessoirs gleichinhaltliche Feststellung: „Unsere großen Kunsthistoriker werden aus Forschern zu Poeten dort, wo ihnen eine wirkliche Übertragung aus dem Augenschein in die Sprache gelingt" (Ästhe-

tik und allgemeine Kunstwissenschaft. 2. A. 23. S. 401), während „Beschreibung immer nur die Grundlage der Formgestaltung ergreift". Welches Recht solche künstlerischen Momente in einer wissenschaftlichen Betrachtung haben, diese Frage taucht hier mit noch stärkerer Drohung auf als im Bereich der politischen Geschichte, in der die Anwendung künstlerischer Sprachmittel wohl nicht ebenso zwingend durch den Stoff bedingt wird, wie es in der Kunstgeschichte der Fall zu sein scheint. Oder sollte das Beispiel der Musikgeschichte, die fast ganz vom Eindruck abzusehen und wesentlich auf die Kunstmittel im weitesten Sinne zu reflektieren tendiert, lehren, daß eine ähnliche Entwicklung auch in der Geschichte der andern Künste möglich ist? Wunderlich ist es nicht, daß die Kunstgeschichte für ihre wissenschaftliche Begründung die gleichen Schwierigkeiten findet, die dem ästhetischen Urteil selbst notwendig anhaften, wie bereits Kant gesehen hat (vgl. Kritik der Urteilskraft. § 8 und a. a. O.). Das „Geschmacksurteil" ist „kein Erkenntnisurteil" (§ 56).

Vielleicht sind H. Wölfflins (auch Walzels) Bestrebungen z. T. aus solchen theoretischen Erwägungen heraus zu begreifen. Wölfflin fordert nicht nur, sondern gibt in seinen „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" die Grundlage einer „Kunstgeschichte als Lehre von den Sehformen", der offenbar eine analoge Lehre von den Formen des „Hörens" in der Geschichte der Musik, des „Sprechens" in der der Dichtung zur Seite treten müsste. Obwohl nach W.'s eigenen Worten in dieser Geschichte jeder Künstlername fehlen dürfte, also von Individuen nicht die Rede ist, könnte man aus der Bezeichnung „Geschichte des Sehens" schließen wollen, daß die Psychologie der Gesichtswahrnehmung ihre Grundlage bilden müsste. Es würde auch nicht dagegen sprechen, wenn man darauf hinweisen wollte, daß es sich ja hier um ein „künstlerisches Sehen" handelt, dem also schon von Anfang an eine andere als die normale „Einstellung" zugrundeliegt; daß der psychologisch — nicht künstlerisch — Eingestellte ohne Schwierigkeit auch in typisch „malerischen" Werken die „linearen" Momente, die Konturen, beachten kann, wenn er will, und umgekehrt. Denn auch die möglichen Einstellungen gehen in den Sehakt ein und sind für seine Struktur im psychologischen Sinne bedeutungsvoll. Vielleicht hat auch H. Tietze recht, wenn er (Die Methode der Kunstgeschichte. Lpz. 1913, S. 143) behauptet, daß „das gewöhnliche Sehen" sich erst unter dem „Einfluß der neuen künstlerischen Errungenschaften"

wandle. Daß kunstgeschichtliches Wissen die Art des Erlebens eines Kunstwerks erheblich verändern kann, zeigen ja sehr deutlich einige Analysen v. Alleschs (a. a. O. S. 471 ff.). Entscheidend erscheint mir nicht das, sondern vielmehr, daß dem Historiker gar nicht die einzelnen Wahrnehmungsakte der Künstler zur Verfügung stehen, „gegeben" sind, sondern daß er die Art des „Sehens", den Charakter der optischen Auffassung, der sich in gewissen Zeiten durchsetzt, erschließt auf Grund der Werke, „jene schwierigste und verfänglichste Form des Rückschlusses, in der die meisten Fehler gemacht werden" (Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft 370). Dies Erschließen setzt allerdings, wenn nicht die Kenntnis der Psychologie, so doch die Fähigkeit zu einer Selbstbeobachtung voraus, die der des Psychologen nahe stehen dürfte. Aber das betrifft die Technik, die Methode des Historikers, nicht die Struktur der Kunstgeschichte, die es mit einer Analyse der in den Werken objektivierten Seh-Formen zu tun hat. Die Geschichte des Sehens ist also eigentlich eine Historie der Gesichte, die übrigens auch bei Wölfflin oft dichterische Sprachformen annimmt, wenn er Wendungen gebraucht wie: „Die Wand vibriert, der Raum zuckt in allen Winkeln. Die geschwungenen Mauern haben ein Pathos — —."

Eng verwandt mit diesen Tendenzen sind die W. Worringers, der auf die Bedeutung des „Kunstwollens" eindringlich hingewiesen hat. Auch dieser Begriff ist nicht psychologisch gemeint, bezieht sich nicht auf einen künstlerischen Willensakt; das „Wollen" ist die Tendenz einer Zeitströmung, einer Stilrichtung, die vom Historiker abstraktiv aus den Leistungen, den Werken eines Künstlers, einer Epoche mit künstlerischem Takt — ähnlich wie das „Sehen" — herausgehoben wird und sich ev. auch ohne jede bewußte Absicht, gewissermaßen durch den Schaffenden hindurch, in seinem Werk durchsetzt (vgl. Utitz, a. a. O. I, S. 249). In ähnlichem Sinne nennt H. Tietze (D. Methode d. Kunstgeschichte, Lpz. 13) das „Wollen" eine „Synthese aus den künstlerischen Äußerungen einer Zeit" (S. 14) und meint, daß die dem Künstler bewußten Ausdrucksprobleme „gerade dadurch die große Hauptentwicklung verundeutlichen, die in der unbewußten Formenbildung am klarsten spricht; zu langes Verharren bei dem, was der Künstler will, verhüllt nur, was er muß" (S. 414).

Übrigens möchte es wissenschaftstheoretisch notwendig sein, kunsthistorische Betrachtungen im eigentlich historischem Sinne von diesen — in erster Linie nicht historisch, sondern genetisch

orientierten — Untersuchungen zu trennen. Auch in ihnen spielt zweifellos die zeitliche Abfolge und Einordnung eine gewisse Rolle. Aber sie ist sachlichen Motiven untergeordnet. Selbst wenn es feststeht, daß die Kunst vom Linearen zum Malerischen fortschreitet, können und werden sich „lineare" Bilder noch in Zeiten finden, in denen der Übergang zum großen Teil schon stattgefunden hat, und umgekehrt. Hier gehört also das zeitlich Spätere einem genetisch früheren Stadium an und umgekehrt. Analoge Betrachtungsweisen finden auch auf anderen Gebieten, so in der Problemgeschichte statt. Man kann z. B. die paradoxe Behauptung halten, daß Schopenhauer — in gewisser Hinsicht — Vorkantianer ist.

Wenn also die Psychologie weder für die Darstellung des Kunstschaffens noch des Kunsteindrucks in kunsthistorischen Werken eine notwendige Voraussetzung darstellt, so darf doch nicht übersehen werden, daß sie als Hilfswissenschaft sehr wertvolle Dienste leistet, auch abgesehen von den schon oben hervorgehobenen für jede historische Forschung geltenden Gesichtspunkten. Gerade psychologische Untersuchungen haben — z. T. von Künstlern selbst (Lionardo, Goethe) ausgehend — über die Technik des Künstlers, die Wirkung seiner Kunstmittel Licht gebreitet. Kontrast und Kohärenz der Farben, Gestalt und Proportion, Konsonanz, Rhythmus und Reim, um nur einige zu nennen, sind genauer studiert worden. Psychologische Theorien der Wahrnehmung, aber auch des höheren Seelenlebens haben zu neuen künstlerischen Fragestellungen Anlaß gegeben und neue Darstellungsmöglichkeiten eröffnet. Ich erinnere an die auf eine psychologische Theorie des Sehens gestützte Richtung des Impressionismus, an den Pointillismus, an die in der modernen Literatur erkennbare Wirkung der Psychoanalyse. So wird die Seelenlehre zu einer Disziplin, die der Historiker kennen muß, um die Kunstwerke richtig zu „verstehen", d. h. die Mittel zu kennen, mit denen sie ihre Wirkung erreichen. Sie könnte ihm noch in anderer Hinsicht wichtig werden. Die von Dessoir wohl zum erstenmal auf Kunstwerke angewandte Technik des psychologischen Experiments könnte, zielbewußt durchgeführt, das Urteil des Kunstgeschichtlers von persönlichen Einseitigkeiten frei machen, wenn er die Wirkung eines Werkes nicht nur an sich selbst, sondern an einer Mehrzahl geschulter Beobachter untersucht. Gerade den künstlerisch sensiblen Forscher mag freilich schon dieser Gedanke mit Entsetzen erfüllen. Indirekt wird der gleiche Erfolg dadurch erzielt, daß jeder spätere Forscher genötigt ist, auf den Eindruck

zurückzugehen, den das gleiche Kunstwerk auf andere gemacht hat, die ihn in wissenschaftlichen Werken präzisiert haben.

Wenn man K. Voßler beipflichten wollte, daß Literaturgeschichte und Sprachgeschichte in engster Beziehung zueinander stehen (Sprachphilosophie S. 35 ff.), so könnte man versucht sein, die bisherigen Ergebnisse ohne weiteres auf sie zu übertragen. Vor Übereilung warnen die oben zitierten (S. 26) Äußerungen H. Pauls. Dieser erklärt die Veränderungen der Sprache in ihrer geschichtlichen Entwicklung durch seelische Vorgänge in den einzelnen sprechenden und hörenden Menschen: Vorgänge der sinnlichen Wahrnehmung, Gefühle („Bewegungsgefühle"), Gedächtnis, kombinatorische Prozesse, Triebe („Bequemlichkeit") u. dgl.

Es ist für unseren Zweck zunächst gleichgültig, ob die auf Herbart zurückgehende psychologische Theorie Pauls heute noch haltbar ist. Nicht ob dieser, sondern ob ein psychologischer Unterbau für die Sprachgeschichte überhaupt notwendig ist und in welcher Hinsicht, darauf kommt es an. Individualpsychologische Untersuchungen des Sprechens, Hörens, Lesens, Denkens etc. sind an Kindern und Erwachsenen, Gesunden und Sprachkranken in ansehnlicher Zahl vorgenommen worden. Wie ist ihre Problemstellung gekennzeichnet? Man fragt nach der Art des Zustandekommens der Lautgebung und Lautwahrnehmung, dem Einfluß der Art der Einprägung und des Vorstellungstypus auf die Genauigkeit und subjektive Sicherheit der Wiedergabe, den Bildungsgesetzen, die die Entstehung eines Satzes aus seinen „Elementen" beherrschen, dem Vorgang des Sprachverständnisses etc. (vgl. S. Fischer, Die Methoden der Individualpsychologie der Sprache" in Abderhaldens Hdb. d. biol. Arbeitsmethoden). Voraussetzung ist die Möglichkeit einer Sprachverständigung überhaupt und das Kausalprinzip. Beides setzt auch der Historiker voraus. Umstritten ist jedoch, daß Vorgänge in individuellen Seelen den Änderungen des Sprachgebrauches, sei es Laut- oder Bedeutungswandel, zugrundeliegen, eine Annahme, die der heutigen naturwissenschaftlich vorgehenden Psychologie mit Recht oder Unrecht fast selbstverständlich ist.

Die erste und wesentliche Aufgabe des Sprachforschers ist die Feststellung des Sprachgebrauches einer bestimmten Menschengruppe zu einer bestimmten Zeit, die er mit rein historischen Mitteln löst, sodann die Konstatierung der Veränderungen von Worten, Lauten, Syntax und Bedeutungszuordnungen. Diese Veränderungen bringt er auf „Regeln" wie die der Lautverschiebung

oder der Abhängigkeit der Fülle flexivischer Formen von der „Primitivität“ einer Sprache, der Ausbreitung einer sprachlichen Neuerung infolge eines „Bildungsübergewichtes des Ursprungsgebietes“ (H. Neumann, Versuch einer Geschichte der deutschen Sprache als Geschichte des deutschen Geistes“, Dtsch. Vierteljahrztschr. f. Literaturw. u. Geistesgesch. I, S. 146), der Verkehrsbedürfnisse u. dgl. All das ist zweifellos ohne Zuhilfenahme der Psychologie möglich. Nun verlangt aber der Theoretiker nach einer weiteren, tiefergreifenden „Erklärung“ dieser Vorgänge. Die soll ihm die Psychologie geben. Sie speist ihn jedoch, wie mir scheint, notgedrungen mit Steinen statt mit Brot ab. Was sie leisten kann, ist immer nur das: die ganz allgemeinen Bedingungen aufzuzeigen, unter denen es zu irgendeiner bestimmten Lautveränderung oder einem sonstigen besonderen Vorgange sprachlicher Art bei einzelnen Individuen kommt und event. kommen muß. Ob diese Bedingungen bei einer historischen Entwicklung vorlagen, kann sie nicht beweisen, sondern höchstens wahrscheinlich machen. Der Historiker aber kann ihr diese Erkenntnisse, deren sie als Unterlagen bedarf, nicht liefern, weil seine Quellen darüber nichts enthalten. Von den Menschen, die je eine neue Form geschaffen haben oder bei ihrer Durchsetzung mitwirkten, wissen wir in der Regel nichts, von den seelischen Vorgängen, die bei ihnen dazu führten, ist nie etwas bekannt. Nun läge die Sache noch relativ einfach, wenn die „Sprachgesetze“ den Charakter unverbrüchlicher Naturgesetze hätten. Aber die „Ausnahmen“ spielen ja eine nicht zu vernachlässigende Rolle. Genügt es wirklich dem Historiker, wenn er die „Konstruktionsmischung“ (Paul S. 165) begreift, die in der englischen Wendung „I am friends with him“ vorliegt? Muß er nicht auch fragen, warum es dann nicht zu der analogen Wendung kam: „I am enemies with him“? Wie soll das aber der Psychologe entscheiden? Er schließt nur rückwärts, daß verschiedene Einflüsse in beiden Fällen eine Rolle spielten, während der Historiker u. U. direkt auf solche Momente hinweisen kann, wie wir sie angeführt haben. Kunst, Verkehr, Mode, Bildungsübergewicht sind aber kulturhistorische, keine psychologischen Kategorien.

Es liegt also so, daß der Historiker vom Psychologen etwas Undurchführbares verlangt, während er mit den Mitteln seiner eigenen Wissenschaft zu einwandfreien — wenn auch anders strukturierten, aber für ihn verwendbaren — Urteilen kommt oder doch grundsätzlich kommen kann. Es ist bezeichnend für diesen

Stand der Dinge, daß die sprachwissenschaftliche Forschung auf ihrem eigenen Gebiete von Änderungen der psychologischen Grundauffassungen gar nicht berührt wird und werden kann. Gerade H. Pauls Werk ist dafür ein starker Beweis: seine Psychologie ist bestimmt veraltet, seine Stellung in der Sprachwissenschaft wird davon unabhängig sein.

Gelten diese Anschauungen auch von denjenigen Begriffen, die schon in ihrer äußeren Bezeichnung auf die Psychologie hinweisen? Wenn man „psychologische" von grammatischen Sprachformen unterscheidet, so handelt es sich um das Problem, welcher Sinn, welche Bedeutung einem Gebilde zukommt, welcher objektive Sachverhalt in den verschiedenen sprachlichen Formen, welche verschiedenen Sachverhalte in gleicher sprachlicher Form ausgedrückt sind. Nun ist „objektiver Sachverhalt" sicher kein psychologischer, sondern ein logischer Begriff, darüber dürfte unter Philosophen und Phänomenologen Einigkeit herrschen. Aber auch wenn man auf den subjektiv gemeinten Sachverhalt hinweist, ist es mir fraglich, ob es sich bei der „psychologischen Sprachform" um eine psychologische Problemstellung handelt. Es treten in solchem Zusammenhange offenbar ähnliche Fragen auf wie diejenigen, die uns bei der Besprechung des Kunstverstehens beschäftigt haben. Liegt der Sinn einer Sprachform ebenso in ihr eingebettet wie der Ausdruck der Güte in den Zügen eines Antlitzes, der des Rührenden oder Anmassenden in einer Geberde? Welcher Art ist die Relation zwischen Aussage und Sachverhalt? Zwischen „Einzelsatz" und „Satzgefüge"? u. dgl. Will man solche Probleme, wie es z. B. O. Dittrich tut („Die Probleme der Sprachpsychologie", Lpz. 1913 u. a. a. O.), psychologisch nennen, so zeigt doch die Durchführung des Versuchs deutlich die nicht nur von der völkerpsychologischen gänzlich verschiedene Betrachtungsweise. Aber freilich ist die Erfassung und Zuordnung von Sachverhalten, als Erlebnis oder seelisches Geschehen, ein möglicher Gegenstand psychologischer Untersuchung. Wie werden sie „erfasst"? Mit welcher Sicherheit? Wie ist ihre Erfassung vom Verhalten abhängig? Wie vollzieht sich die Zuordnung eines Wortes oder Satzes zu einem Sachverhalt, einem Bedeutungszusammenhang? Das sind Fragen, die den Psychologen interessieren. Sie sind jedoch relativ gleichgültig für den Historiker oder Sprachforscher, der nach den Formen fragt, in denen sich solche Zusammenhänge tatsächlich finden, und den Veränderungen, die sie im Laufe der Geschichte erfahren haben; der sie „erklären" möchte und mit

solchen historischen Vorgängen, erklärt, wie wir sie oben erwähnt haben.

Wenn nun aber die vergleichende Sprachwissenschaft aus Verschiedenheiten und Wandlungen der Sprache Schlüsse auf seelische Strukturunterschiede der Völker oder zeitliche Veränderungen der „Seele" desselben Volkes zieht? Wenn etwa die Syntax der lateinischen Sprache mit ihrer Neigung zur Subordination der vorwiegend parataktischen germanischen als für das Volkstum bezeichnend entgegengesetzt, wenn der „imperativische", den fremden Willen vergewaltigende Charakter des französischen Futurums (Lerch) mit der Eigenart der Nation in Beziehung gebracht wird? Ist hier nicht Psychologie im Spiel?

Mir scheinen dabei (mindestens) zwei Probleme vorzuliegen: 1) Die Feststellung der Zuordnung von Bedeutungen zu sprachlichen Formen, ihrer Verschiedenheit zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern ist sicher Aufgabe der Sprachwissenschaft und der Geschichte der Sprachen. 2) Ob für den Schluß auf seelische Wandlungen und Abweichungen das Gleiche zutrifft, kann zweifelhaft sein. Der Beweis, daß dieser Schluß richtig ist, könnte wohl immer nur mit einer Fülle von Indizien geführt werden, die nicht durchaus der Sprachgeschichte zur Verfügung stehen: die Durchbildung des Rechts, die politische Gebarung bei der Staatsorganisation, Sitten und Gebräuche, Wirtschaftsformen usw. müßten dazu herangezogen werden. Wenn eine solche Beweisführung ins Gebiet der Psychologie gehört, so müßte diese sich selbst auf historisch gesicherte Fakten stützen. Wir stehen wieder, wie schon mehrfach, vor dem Problem einer „Völker"- bzw. „Entwicklungspsychologie", das uns sogleich noch beschäftigen soll.

Zuvor aber führt eine Betrachtung zu den Beziehungen zwischen der Geschichte und der Lehre von der seelischen Entwicklung des Individuums, der „Kinderpsychologie". Sie sind die gleichen bei der Sprache wie bei der Kunst und können also gemeinsam behandelt werden. Sollte Psychologie nun auf diesen Gebieten dem Historiker eine wesentliche Stütze sein, so müssten Relationen zwischen der Entwicklung des Individuums und den geschichtlichen Vorgängen etwa nach Art des „biogenetischen Grundgesetzes" angenommen werden, wonach man die Kindersprache z. B. als einen abgekürzten Ablauf der Sprachentwicklung des Volkes oder der Menschheit ansehen dürfte. Dieser Versuch ist bisher ernsthaft kaum gemacht worden, würde wohl auch aussichtslos sein, zumal sogar

in der Biologie die Geltung dieses Gesetzes scharf angefochten worden ist (vgl. I. Schaxel, Grundzüge der Theorienbildung in der Biologie, Jena 18). Natürlich können aber Beobachtungen und Versuche an Kindern die Erkenntnis der Vorgänge beim Erlernen und Verstehen der Sprache fördern (vgl. hierzu C. und W. Stern, Die Kindersprache; K. Bühler, Die geistige Entwicklung des Kindes;) und analogisch zum Verständnis geschichtlicher Erscheinungen herangezogen werden: mit größter Vorsicht freilich, lediglich heuristisch: denn sie können nie die wissenschaftliche Beweisführung der Historik ersetzen.

Es dürfte zwecklos sein, noch weitere historische Disziplinen zu untersuchen, zumal wir hier keine Vollständigkeit anstreben. Inbezug auf unser Problem kommen wir immer zum gleichen Ergebnis, das durch diese Übereinstimmung eine gewisse Sicherung erhält.

Das Resultat ist, obwohl mehrere Historiker und Philosophen ihm zustimmen dürften, in mancher Hinsicht unbefriedigend. Der Psychologie gefährdet es den Anspruch auf eine große Zahl wertvoller Provinzen, als deren Metropole sie von vielen Seiten betrachtet wird. Der Historik raubt sie den Stab, auf den sie sich stützen zu dürfen meinte, wenn sie auch schon lange darüber Klagen anstimmt, daß diese Stütze den geforderten Dienst versagt. Beide werden gegen die Berechtigung des Urteils Widerspruch erheben. Der Geschichtsforscher wird vielleicht geltend machen, daß er nicht von einer Psychologie in dem Sinne spreche, wie sie hier definiert sei. Die interessiere ihn in der Tat nicht. Eine andere Behandlung derjenigen Fragen müsse gefordert werden, die hier der künstlerischen „Erfassung" oder gar der „Intuition" zugewiesen würden; eine solche Psychologie sei zu fordern, wenn es sie nicht gebe. Manche Psychologen werden das als berechtigt anerkennen und entschuldigend auf die Jugend der wissenschaftlichen Seelenlehre und die Schwierigkeit der aufgeworfenen Probleme hinweisen, die ihre Bearbeitung vorläufig als aussichtslos erscheinen lasse. An Wundts Völkerpsychologie oder F. Kruegers „Entwicklungspsychologie" (Lpz. 1915) werden sie vielleicht erinnern, die gerade solchen Fragen nachgehen.

Mit Forderungen, die von aussen an eine Wissenschaft herangetragen werden, kann man sich schwer auseinandersetzen. Die Wissenschaftstheorie tut gut, nicht zu prophezeien, sondern sich an das Bestehende zu halten und nur den Blick offen zu behalten für Entwicklungen, die der betrachteten Wissenschaft durch eigene

Probleme nahegelegt oder aufgezwungen werden. Insofern muß natürlich auch eine Korrektur der Anschauungen immer vorbehalten bleiben, die auf Grund des jetzigen Stadiums der Wissenschaftsentwicklung abgeleitet wurden. Es bleibt nichts weiter übrig, als sich auf vorliegende wissenschaftliche Werke zu stützen und ihre Methodik zu analysieren. Demgemäß kommen nur noch „Völkerpsychologie" und „Entwicklungspsychologie" für uns in Betracht. Halten wir uns an die letztere als die reifere, auf Wundts Arbeiten aufbauende Disziplin.

F. Krueger hat mit Recht darauf hingewiesen, daß der Begriff der seelischen Einheit sozialer Gemeinschaften in Untersuchungen auf diesem Gebiete dann prinzipiell als sinnvoll angesehen werden müsse, wenn er sich als wissenschaftlich notwendig und fruchtbar erweise (S. 133), einfacher gesagt: wenn „Tatsachen das wissenschaftliche Denken zwingen, damit zu arbeiten." Es sei seit Herder nicht zu bezweifeln, daß „Gebilde und Zusammenhänge des Kulturlebens psychologische Fragen überhaupt in sich schliessen.' ‚Nun beruht alle Notwendigkeit besonderer sozialpsychologischer Fragestellungen und Methoden einfach darauf, daß das geistige Zusammenleben besondere Bedingungen schafft und stellt, ohne deren Erkenntnis eine vollständige Theorie des psychischen Geschehens unmöglich ist; «besondere» Bedingungen auch in dem methodischen Sinne, daß die Beobachtung, ja Analyse von tausenden isolierter Individuen uns darüber keinen Aufschluß gibt" (138). Es handelt sich nicht um eine Psychologie der Masse, sondern um „soziale Einheiten wie »Familie, Männerbund, Verein, Malerschule u. dgl., Kirche, Staat, Sprachgemeinschaft, Volk»" (140). Die Entwicklungspsychologie soll nach K. eine „genetische Theorie des geistigen Geschehens sein, eine Gesetzeswissenschaft", die die Entwicklung der Kulturerscheinungen „auf Grund vergleichender Tatsachenreihen, als eine notwendige zu begreifen sucht (196).

Was sind das für Tatsachenreihen? Offenbar einerseits geschichtlich feststellbare, auf historischer Forschung beruhende, andererseits aus ethnographischen und anderen Untersuchungen lebender vorwiegend „primitiverer" Kulturen gewonnene Fakta. K. lehnt es nun entschieden ab, Entwicklungsgeschichte mit Entwicklungstheorie zu konfundieren. Er will eine genetische Theorie, nicht eine geschichtliche Darstellung. Daher gehen zwar historische Feststellungen in Untersuchungen der von ihm gemeinten Art ein, aber „nur als Mittel zu dem durchaus überhistorischen Zwecke,

Gesetzesbegriffe zu bilden und systematisch zu verknüpfen" (34). Im Gegensatz zu den Gesetzen der Mechanik gehört aber „zu jedem wissenschaftlichen Begriffe von Entwicklung notwendig der Gedanke eines realen zeitlichen Nacheinander" (34).

Das Wort „real" macht mich in diesem Zusammenhange stutzig. Wenn das reale zeitliche Nacheinander maßgebend sein soll, so sehe ich keine Möglichkeit der scharfen Abgrenzung gegen das Historische. In diesem Falle aber würde die ganze Entwicklungspsychologie lediglich auf historischen Daten (die der Gegenwart einbegriffen) beruhen, aus denen sie gewisse gemeinsame Züge der verschiedensten Kulturgebiete je eines „Querschnitts" abstrahierte und unter dem Gesichtspunkte vereinigte, daß sie Schlüsse auf gemeinsame seelische Haltungen, Werte usw. gestatten. Aus der Veränderung derselben im „Längsschnitt" des geschichtlichen Ablaufs müßte man dann die „Gesetze" ableiten. Wir hätten historische Gesetze vor uns und müßten also theoretisch auch imstande sein, nicht nur die Gleichmäßigkeit derartiger „Entwicklungen" unter angebbaren Bedingungen nachzuweisen und zu postulieren, sondern auch bei weniger entwickelten Kulturen vorauszusehen. („Atomistisch", „mechanisch" brauchten diese Gesetze natürlich nicht zu sein.) Nur dann hat es nämlich (trotz Kruegers Abwehr S. 196) Sinn, von Gesetzen zu sprechen. Solche Forderung erregt Bedenken. Die historischen „Gesetze" stehen nun einmal trotz Spengler nicht mit Unrecht bei den Historikern in Mißkredit. Daran wird sich auch dann nichts ändern, wenn sie sich auf seelische Erscheinungen beziehen. Mindestens muß man auf die Gesetze neugierig sein, die den Inhalt einer solchen Disziplin bilden werden. Bisher ist, soweit ich sehe, keines aufgestellt worden.

Aber vielleicht ist nur die beanstandete Formulierung mißverständlich. Vermutlich handelt es sich darum, genetisch die Entwicklung zu höheren Stufen des Geistesleben aufzuzeigen, wobei der historische Ablauf nur einen Anhalt für den typischen Verlauf gibt. Diese Ansicht wird durch andere Äußerungen Kruegers sowie durch einige sich selbst als „entwicklungspsychologisch" bezeichnende Arbeiten, z. B. H. Werner's („Die Ursprünge der Lyrik, eine entwicklungspsychologische Untersuchung". München 24) gestützt. Grundlegend erscheint dabei der Begriff der „Primitivität". Denn Voraussetzung der ganzen Doktrin ist ja die These einer wachsenden Komplikation, mindestens aber einer Veränderung des Seelenlebens überhaupt innerhalb der kulturellen

Entwicklung. Wie läßt sich diese These beweisen? Krueger stellt sie dogmatisch hin: „Das Geistesleben der primitiven Völker ist, bei all seiner Fremdartigkeit, im ganzen doch einfacher strukturiert als das der Hochkulturen; seine gesetzlichen Zusammenhänge sind weniger verwickelt, sie liegen verhältnismäßig greifbarer zutage, vorausgesetzt, daß eine strenge historische Kritik den Forscher auf Schritt und Tritt leitet" (199). Werner's Arbeit stellt dem entsprechend den Begriff „primitiv" an den Anfang der Untersuchung. Die „seelischen Gestalten" sowohl wie die seelischen „Funktionen" sind um so primitiver, je undifferenzierter sie sind und je weniger sie eine „Zentralisation" bzw. „Subordination", Gliederung zeigen. Der genetische Aufbau ist also dadurch definiert, daß ein Fortschritt in der Differenzierung und Subordination nachweisbar ist in dem „Bau seelischer Inhalte" (Wahrnehmung, Vorstellung usw.) wie in den „Funktionen" (Akten des Wahrnehmens, Vorstellens, Fühlens usw.). Da es sich nicht um den Nachweis einer Verschiedenheit, sondern einer Entwicklung handelt, ist es, wie mir scheint, notwendig, zu zeigen, wie im Laufe der Geschichte die primitiven „Gestalten" und „Funktionen" differenzierter und gegliederter werden, und wie bei gleichzeitigen Kulturen die Primitivität auf einem bestimmten Gebiet mit der ihres allgemeinen Niveaus zusammengeht. Die bloße Feststellung des Vorkommens verschiedener Abstufungen der „Primitivität" genügt für sich allein nicht. Wie weit dieser Nachweis bisher geglückt ist, möge dahingestellt bleiben. Uns interessiert nur die Frage nach der Eigenart solcher Untersuchungen und ihren Beziehungen zur Geschichte.

Solange nicht experimentalpsychologische Analysen unter eingehender Berücksichtigung der Selbstbeobachtung bei Menschen verschiedener Kulturstufen in ausreichender Menge vorliegen, sind wir bei entwicklungspsychologischen Arbeiten ausschließlich auf „Leistungen" im weitesten Sinne, auf Daten der Kunst, der Sitte, des Rechts, der Wirtschaft, der Sprache usw. angewiesen. Aus ihnen müssen Schlüsse auf Seelisches gezogen werden. Wie sind solche Schlüsse möglich? Welche Obersätze stehen zur Verfügung? Wenn wir die oben zitierte Arbeit Werner's heranziehen, so werden wir das leicht erkennen. Es sind die Gesetze der Psychologie selbst.

Wenn Werner beispielsweise als „Urform der Lyrik" die Sehnsucht hinstellt, so ist damit nicht nur die inhaltliche „Motivation"

als der unsrigen gleichartig erkannt, was Werner selbst hervorhebt — die in der Psychologie der „Kulturmenschen" geltenden Gesetze der Motivation überhaupt sind dabei, wie in allen andern von ihm erwähnten Fällen, als selbstverständlich identisch angenommen. Das ist auch gar nicht verwunderlich: Kein Verständnis der Geschichte, keines irgend einer anderen menschlichen Gesellschaft wäre prinzipiell möglich, wenn nicht Konstanz und Gleichheit der allgemeinsten Gesetze seelischen Lebens vorausgesetzt würde. Wenn Lévy-Bruhl (Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures. Paris. 5. A. 1922) im Kampf gegen den „Animismus" auf die Eigenart des „mystischen" primitiven, kollektiven Denkens hinweist, das alle Funktionen durchdringt und bis zur Unkenntlichkeit verändert, so zeigt doch gerade sein ausgezeichnetes Werk, wie weit wir imstande sind, solche Vorgänge nachzuerleben und zu verstehen. Es dürfte eine interessante und nicht einmal übermäßig schwere Aufgabe sein, die gleichen Phänomene wie bei den Primitiven noch in unserem heutigen religiösen und abergläubischen Leben festzustellen. Vgl. Bernheim: „Die Identität der Menschennatur ist das Grundaxiom jeder historischen Erkenntnis" (a. a. O. 192). Nur die Inhalte sind dem Wandel unterworfen.

Der freilich liegt überall zutage: Glaube und Aberglaube, Können und Wissen, Gewohnheiten und Bräuche, Überzeugungen und Werte, Stellungnahmen und Betrachtungsweisen sind im Verlaufe der Geschichte anders geworden, sind heute ungleich bei verschiedenen Völkern, in verschiedenen Gesellschaftsschichten u. dgl. Welche Änderungen auch immer zustandekommen unter dem Einfluß von Rasse und Klima, Umwelt, Erfahrung, Geschichte usw., sie stehen unter der Herrschaft der gleichen allgemeinen Gesetze. Natürlich hat es jedoch einen guten Sinn, die Bearbeitung dieser Probleme einer Sonderdisziplin zu übertragen. Es bleibt dabei ziemlich gleichgültig, ob man diese Wissenschaft als Entwicklungspsychologie oder Entwicklungsgeschichte der Kultur bezeichnen will.

Danach scheint der Sachverhalt sich folgendermassen darzustellen: Die Entwicklungspsychologie bearbeitet wesentlich geschichtliche und ethnographische Tatsachen, in denen sie charakteristische Manifestationen seelischer Verhaltungsweisen, Stellungnahmen usw. sieht. Mit den Mitteln der allgemeinen Psychologie, ihren Begriffen und Gesetzen erschließt sie so Veränderungen der seelischen Haltung sozialer Verbände und ordnet diese Tatsachen in genetische

Reihen unter Anwendung der früher erwähnten oder weiterer noch aufzufindender Kriterien der relativen „Primitivität".

Alle bisherigen, bewußt entwicklungspsychologischen Untersuchungen richten sich auf den Vergleich der Anfänge der Kultur mit verhältnismässig hohen Entwicklungsstadien. Das ist methodisch unanfechtbar. Man wird so am ersten zu gesicherten Ergebnissen kommen können. Wie weit sie sich fruchtbar erweisen, wenn man auf den Vergleich näherstehender Kulturepochen übergeht, ob es gelingt, mit den bisher herausgehobenen Merkmalen der Primitivität die doch sehr verschiedene seelische Haltung in der Lyrik z. B. Walthers von der Vogelweide und Mörikes genetisch zu klären, muß man abwarten. Sollte das gelingen, so würde sich freilich damit allein diese Forschungsmethode dem Historiker noch nicht empfehlen. Ich gestehe, daß ich skeptisch bin und mir von dem Verfahren der Sprachwissenschaft und Stilkritik bei geringerem Aufwand von Scharfsinn mehr verspreche, auch für die Zwecke der Entwicklungspsychologie.

Vermutlich haben wir Anlaß, nicht nur die Sprachwissenschaft, sondern überhaupt alle genetischen Untersuchungen (im Unterschiede von den historischen, vgl. oben S. 287) resp. Betrachtungsweisen, also die kunsttheoretischen Arbeiten Wölfflins, die Problemgeschichte, manche religions-, rechts-, sprach- und wirtschaftswissenschaftlichen Untersuchungen usw. in enge Beziehung zur Entwicklungspsychologie zu bringen. Einige Thesen Kruegers nicht allein, die bislang nur als Forderungen aufgestellt sind, sondern auch der Standpunkt vieler anderer Psychologen und Philosophen fänden so ihre Rechtfertigung. Freilich müßten dann noch andere Kriterien der „relativen Primitivität" aus diesen Disziplinen übernommen oder neugefunden werden, resp. bekannte Kennzeichen eines „Fortschritts" (z. B. die Lautgesetze) entsprechend umgedeutet werden. Antizipieren wir immerhin Fortschritte der erst in den Anfängen sichtbaren Disziplin in dieser Richtung, so wäre davon eine gegenseitige Befruchtung der Psychologie und der historischen Wissenschaften zu erhoffen. Grundsätzlich wäre die Sachlage dann so, daß die Entwicklungspsychologie an historische Fakten die ihr eigentümliche Fragestellung heranbrächte Die Geschichte aber könnte entwicklungspsychologische Ergebnisse ihrerseits immer nur in prinzipiell gleicher Weise verwerten, wie wir es hinsichtlich der naturwissenschaftlichen Psychologie gesehen haben: als ein Mittel zur Gewinnung und Sicherung von historischen Erkenntnissen.

Danach lassen sich die wesentlichen Ergebnisse unserer Untersuchung in einigen Sätzen so formulieren:

1. Daß psychische Phänomene bei der wissenschaftlichen Arbeit jedes Forschers wie bei jeder menschlichen Tätigkeit auftreten, berührt Gehalt und Geltung der Historik sowenig wie irgend einer andern Disziplin. Die Art des Ablaufes seelischer Vorgänge ist dafür ebenfalls belanglos.

2. Psychologie wie Historik setzen notwendig voraus, daß beseelte Wesen existieren und daß man grundsätzlich fremdes Seelenleben aus seinen Äusserungen verstehen kann. Ebenso setzen beide die Geltung des allgemeinen Kausalprinzips notwendig voraus.

3. Wenn Historik psychische Erscheinungen, Vorgänge, Gebilde als existierend voraussetzt, so folgt daraus noch nicht, daß sie Psychologie voraussetzt.

4. Es ist Aufgabe der Wissenschaftslehre festzustellen, ob und in welchem Sinne überhaupt eine Disziplin eine andere voraussetzen kann. Allerdings setzt die Geschichte einer Disziplin, einer Institution, überhaupt einer Kulturgegebenheit eben diese Kulturgegebenheit als „Faktum" voraus (z. B. Geschichte der Psychologie deren Wissenschaftssystem).

5. Die Psychologie steht zu allen betrachteten historischen Disziplinen im Verhältnis einer Hilfswissenschaft: ihre Erkenntnisse finden in der Geschichte mannigfache Anwendung, z. B. bei der Quellenkritik, bei der Interpretation, der Beurteilung einer „Technik" usw. Das Verhältnis ist i. a. nicht umkehrbar. Historik ist nicht Hilfswissenschaft der naturwissenschaftlichen Psychologie.

6. Im Hinblick auf den vorigen Satz nimmt die Psychologie keine Ausnahmestellung ein, sondern steht grundsätzlich andern Disziplinen — z. B. der Astronomie, Chemie, Biologie usw. — parallel. Man könnte sie als besonders wichtige Disziplin bezeichnen, wenn der Grad der Wichtigkeit sich objektiv feststellen ließe.

7. Gleichnamige Begriffe wie „Tat", „Person", „Erklärung" haben in Historik und Psychologie verschiedene Bedeutung.

8. Manche vermeintlich „psychologische" Urteile der Historik sind solche, die sich auf logische Sachverhalte beziehen; in anderen wird mit wesentlich sprachkünstlerischen Mitteln eine Veranschaulichung, gefühlsmäßige Vergegenwärtigung seelischen Lebens angestrebt.

9. Die Entwicklungspsychologie, die genetisch orientiert ist, nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als sie auch historische Tatsachen mit psychologischer Analyse bearbeitet. Sie stützt sich dabei auf die naturwissenschaftliche Psychologie, deren Gesetze sie auf ethnologische und geschichtliche Gegebenheiten anwendet. Sie sowohl wie die Geschichtswissenschaft setzt Konstanz der allgemeinsten Gesetze des Seelenlebens während der geschichtlichen Zeit voraus.

10. Auch die Entwicklungspsychologie ist eine Hilfswissenschaft der Historik.

Diese Ergebnisse, die der Psychologie zwar eine erhebliche Bedeutung für die Arbeit des Geschichtswissenschaftlers einräumen, sie aber doch aus der Zentralstellung herausrücken, die ihr von manchen Philosophen, Psychologen und Historikern eingeräumt wird, stehen z. T. in Übereinstimmung mit Anschauungen, die von H. Rickert am entschiedensten vertreten worden sind.

Wenn aber auch die Resultate übereinstimmen, so darf doch daraus nicht geschlossen werden, daß wir uns auch den Beweisgang und die Begründung, die dieser Forscher seinen Lehren gegeben hat, zu eigen machen wollten. Eine eingehende Kritik seiner Lehre würde jedoch den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen.

Antikes Geistesgut in der französischen Literatur seit der Renaissance.

I. Der Platonismus.

Die heftigen Angriffe, die in neuerer Zeit gegen die humanistische Bildung, das klassische Studium von verschiedenen Seiten geführt worden sind, haben alsbald eine kräftige Reaktionsbewegung ausgelöst. Der Blick ist erneut auf die Antike gelenkt, schärfer und energischer die Einheit der geistigen Welt zwischen einst und jetzt festgestellt worden. Ein Buch der letzten Jahre „Vom Altertum zur Gegenwart“[1], das Ergebnis gemeinsamer Arbeit einer größeren Anzahl Forscher, sucht in knapper, zusammenfassender Darstellung die enge Verknüpfung von Altertum und Neuzeit, die Kulturzusammenhänge auf allen Hauptgebieten zu beleuchten.

Die 2. Auflage des Buches bringt nun auch den ersten Versuch einer synthetischen Behandlung des Problems Antike und Romania. Victor Klemperer hat es verstanden, auf knapp 24 Seiten, dem Rahmen des Buches entsprechend, die Hauptfragen scharf herauszuheben und in reizvoller Form dem Leser nahezubringen. Die genauere Untersuchung einzelner Probleme ist dadurch noch nicht unnötig geworden; im Gegenteil wird sie dazu dienen, das gewonnene Gesamtbild in mancher Hinsicht zu ergänzen und zu vertiefen.

Die bisher geleistete Einzelarbeit selbst nun, die das Problem „Antike und romanische Literatur und Kultur“ zum Gegenstand hat, ist zwar schon sehr umfangreich, befaßt sich aber vorwiegend mit dem Aufdecken der antiken Quellen in der französischen und italienischen Literatur, oder der Übernahme und weiteren Ausbildung metrischer Formen, sprachlicher Eigentümlichkeiten, des Wortschatzes wie bestimmter Bilder, Metaphern, Allegorien, Mythologie usw.

[1] Leipzig (Teubner) 1919, 1921².

Wichtiger erscheint die Frage, inwieweit antikes Geistesgut z. B. in die französische Literatur eingedrungen ist. Dabei denke ich wieder weniger an den Quellennachweis als solchen, als vor allem daran: in welcher Weise Frankreich antike Geistigkeit in sich aufgenommen, verwertet und umgedeutet hat. An die Lösung dieser Frage näher heranzutreten, darf deshalb als besonders nützlich betrachtet werden, weil die Erforschung der besonderen Einstellung der französischen Dichter und Denker zur Antike, die eventuelle Feststellung ganzer geistiger Strömungen antiker Prägung eines der wertvollsten Mittel ist, um zu einer tieferen Kenntnis der französischen Geistigkeit überhaupt zu gelangen.

Hier möchte ich nun an einem Beispiel zu zeigen versuchen, wie man die Lösung des genannten Problems methodisch wohl am besten anzupacken hat — eine solche ist im allgemeinen nur dann möglich, wenn weitere Einzeluntersuchungen genügend vorgearbeitet haben.

Intensives und freies Eindringen antiken Geistesgutes in die französische Literatur ist begreiflicherweise erst seit der Renaissance möglich. Womit nicht gesagt sein soll, daß nicht auch schon vorher in Frankreich wie in den anderen Ländern die Antike weitergelebt habe. Das ganze Mittelalter hindurch hat unter dem tiefgehenden Einfluss der Antike, insbesondere Roms, gestanden, aber freilich nie gänzlich frei und ungehemmt: ist doch alles antike Kulturgut stets eingespannt gewesen in den Rahmen des alles beherrschenden Christentums, der mittelalterlich-christlichen Weltanschauung.

Es nimmt nicht wunder, daß erst jetzt in der Übergangsperiode zur Neuzeit, von der Renaissance an, die eine vertiefte und innigere Neuaufnahme der geistigen wie künstlerischen Güter der Antike, und zugleich damit eine Befreiung des menschlichen Geistes aus den Banden mittelalterlicher Vorstellungsweise bringt, vor allem auch die antike Philosophie hemmungsloser und nicht mehr gebunden durch das Dogma sich erneuern konnte.

Sie dringt dann auch bald in weitere Kreise ein, allerdings in der für die Renaissance charakteristischen losen, eklektischen Form und ohne zunächst die Gestalt großer, logisch-geschlossener Systeme anzunehmen. Für das Eindringen und die allmählich weitere Verbreitung antiker Welt- und Lebensanschauung sind dann zwei Merkmale charakteristisch.

1. Das Interesse ist in den verschiedenen Ländern, je nach

Veranlagung wie kulturellem Niveau, verschieden: in England, Italien, vor allem Deutschland, richtet es sich außer auf den Mikrokosmos besonders stark auf den Makrokosmos, d. h. das Universum selbst und die Stellung der Erde, des Menschen in diesem, Frankreich bleibt auf diesem Gebiet zunächst völlig zurück und wendet sein Interesse in erster Linie und ausschließlich dem Mikrokosmos zu, d. h. der Erforschung des Menschen selbst und der menschlichen Beziehungen untereinander, der Gesellschaft. Das antike Prinzip des ‚*Γνῶθι σεαυτόν*' wird hier beherrschend, und so beginnt hier seit dem 16. Jahrhundert eine gewaltige Literatur über menschliche Charaktere, Passionen und Temperamente emporzublühen[1]).

2. Die Scheidung der Geister erfolgt nach dem Prinzip, das Max Wundt in seiner trefflichen Studie über „Philosophie und Weltanschauung"[2]) für die germanische Philosophie festgelegt hat: als Kampf zwischen „Neuplatonismus" — wobei in diesem Begriffe die Lehren Platos, des Aristoteles und der Stoa verschmolzen sind — und Epikuräismus, oder besser: als Kampf zwischen Geist- und Stofflehre.

Diese beiden großen, seit altersher existierenden Gegensätze im geistigen Leben treten jetzt, dank der intensiven und vertieften Kenntnis der antiken Denker und Dichter, erneut stärker ins Dasein. Aristoteles freilich, als der Philosoph des Mittelalters, wird mehr oder minder heftig befehdet, dafür werden Führer jetzt Plato und die Stoa auf der einen, Epikur-Lucrez auf der anderen Seite. Platonismus, Stoizismus und Epikuräismus sind tatsächlich die drei großen, wichtigsten Formen der antiken Lebensweisheit und Weltanschauung geworden, die dank ihrer besonderen wirksamen Aufnahme in die französische Literatur deren bemerkenswerteste philosophische Strömungen zwischen Renaissance und Revolution darstellen.

Eine systematische Darstellung hierüber steht noch völlig aus; nur wenige Einzeluntersuchungen sind für einen Teil des Platonismus wenigstens von Abel Lefranc[3]), für den Stoizismus

---

[1]) Ed. Wechßler, Molière als Philosoph. Marburg 1915, p. 16 ff. — W. Dilthey, Auffassung und Analyse des Menschen im 15. und 16. Jahrhundert (Archiv für Geschichte der Philosophie IV—VII).

[2]) „Vom Altertum zur Gegenwart", p. 269.

[3]) Revue d'histoire littéraire 1896, 1 ff., Bibl. de l'école des chartes 1897/8. — Bulletin de la Soc. de l'hist. du protestantisme 1897/8, zusammengefaßt in „Grands écrivains français de la Renaissance", Paris 1914.

in noch geringerem Maßstabe von Strowski[1]), für den Epikuräismus — wenn man von Ed. Wechßlers trefflichen Ausführungen in seinem Werke über „Molière als Philosoph" absieht — überhaupt noch nicht veranstaltet worden[2]). Aber auch die Forschungen der beiden erstgenannten geben nur Teilresultate, und Teilresultate erst recht bieten die Bemerkungen aller anderen Forscher, die irgendwo Beziehungen zwischen einzelnen französischen Dichtern und einer der drei Strömungen nachgewiesen haben.

Immerhin läßt sich aber schon jetzt zweierlei aus diesen gänzlich verstreuten und unzusammenhängenden gelegentlichen Bemerkungen mit ziemlicher Sicherheit herauskristallisieren:

1. ein Bild in groben Umrissen über das chronologische Verhältnis der drei genannten Strömungen.

Danach ergibt sich für das 16. Jahrhundert: Hochblüte des Platonismus. Der Gegenpol, gebildet durch den Epikuräismus, in dem sich das heidnische Lebensgefühl, die Freude am irdischen Lebensgenuß verkörpert. Inwieweit man dabei in dieser ersten Periode, ja ob man überhaupt direkt auf Epikur selbst zurückgeht, welche Bedeutung dem Worte *„Épicuriens"* zukommt, ist ein Problem, auf das hier nur hingewiesen werden kann.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert ist dann unter Einwirkung der furchtbaren Kriege und inneren Nöte ein Emporwachsen und Erstarken des Stoizismus festzustellen, jener Philosophie, die für das offizielle Frankreich des 17. Jahrhunderts, das *siècle de Louis XIV.*, den Ton angeben soll.

Dazu läßt sich endlich seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein langsames immer stärker werdendes Hervortreten des Epikuräismus beobachten, der schließlich gegen Ende des Jahrhunderts die Gegenrichtung völlig verdrängt, um im 18. Jahrhundert zur Vollendung zu gelangen. Das Zeitalter des Rokoko bildet in seiner unersättlichen Genußfreude den ins Extrem gesteigerten Höhepunkt des Epikuräismus, der mit seinem Zeitalter zugleich den gewaltsamen Abschluß in der großen Revolution finden sollte.

2. Die Vorarbeiten Lefrancs und einiger anderer Hinweise geben jetzt die Möglichkeit, wenigstens eine Richtung, die chronologisch am Anfang stehende, den Platonismus näher zu be-

[1]) Pascal et son temps, Paris 1907, Bd. I, chap. II; dazu L. Zanta, La Renaissance du stoicisme au XVI[e] siècle. Paris 1914.

[2]) Marburg 1915.

trachten. Auch Abel Lefranc ist sich indessen noch nicht bewußt worden, daß dieser eine Evolution erlebt hat — diese Entwicklung einmal eingehender darzulegen, erscheint als eine nicht undankbare Aufgabe.

Es gilt nun freilich erst, den etwas vagen Begriff Platonismus näher zu umgrenzen.

1. Platonismus ist im weiteren allgemeinen Sinne: Beschäftigung mit Plato und seiner Lehre, Nachahmen, Übernahme seiner Gedankenwelt oder wenigstens der charakteristischen Züge aus jener.

2. im engeren Sinne: ein Gedankenkreis aus der Gesamtheit, die idealistische, unsinnliche Auffassung der Liebe, die Verherrlichung der rein unkörperlichen geistigen Liebe, wie sie Plato in einigen seiner schönsten Dialoge (Symposion, Phaedon, Lysis) gelehrt hatte[1]).

Dieser bestimmte Gedankenkreis, an sich nur ein kleiner Teil des ganzen Systems, ist zunächst als Folge der allgemeinen Beschäftigung mit Plato, chronologisch sekundär, wird dann aber im 16. Jahrhundert bald das wesentlichste Gebiet des allgemeinen Platonismus, wichtig insbesondere dank seiner intensiven Aufnahme in die eigentliche Dichtung.

Die Entwicklung dieser engeren Form des Platonismus, deren besondere Wichtigkeit überhaupt sich aus der überragenden Bedeutung des Liebesmotivs für die schöne Literatur erklären läßt, zu charakterisieren soll die Aufgabe der folgenden Ausführungen sein.

Der Ausgang für Frankreich ist hier wie in allen wesentlichen Renaissance-Bestrebungen Italien. Hier hatte man wie alle anderen antiken Autoren auch Plato frühzeitiger und intensiver studiert. Den Höhepunkt dieser Interessen für Plato bildet die bekannte Florentiner Akademie unter Marsilio Ficino, in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Diese Akademie, die keine Akademie in unserem modernen Sinne ist, sondern eine lose Gemeinschaft einer Anzahl für das Schöne und Ideale begeisterter Männer, weist in ihren Tendenzen durchaus neuplatonische Züge auf. Der Kultus der griechischen Philosophen verbreitet sich mit christlicher Gedanken- und Gefühlswelt; Marsilio Ficinos und seiner Anhänger Platonismus ist in stärkster Weise von Mystik durchglüht[2]), und

[1]) Vgl. St. Marc Girardin, Cours le littérature dramatique, Bd. II, chap. XXXVI. De l'amour platonique (Entwicklung der Probleme bis zur Florentiner Akademie).

[2]) Vgl. hierzu Philippe Monnier, Le Quattrocento, Paris 1901, Bd. II. chap. III, IV und Windelband, Geschichte der neueren Philosophie, Bd. I § 3.

diese Form des Platonismus, die eigentliche Grundform der Renaissance, gelangt im 16. Jahrhundert auch nach Frankreich.

Aber bemerkenswert langsam gewinnt der Platonismus hier an Boden; es scheint, daß Kultur und Zivilisation des Landes noch nicht reif genug sind für seine kühnen und subtilen Doctrinen [1]). Mit französischen Drucken der Werke Ficinos und sporadischen lateinischen Übersetzungen einzelner platonischer Dialoge setzt es ein, und selbst nach der Gründung des *Collège Royal* 1530 durch Franz I., nimmt der Erfolg platonischer Publikationen vorab nur langsam zu. Der Hemmungsgrund für diese so zögernde Entwicklung ist in der anderen großen geistesgeschichtlichen Bewegung zu suchen [2]), die sich jetzt stärker auszubreiten und das allgemeine Interesse an sich zu ziehen begann: der Reformation, und erst als die ersten schweren Enttäuschungen über diese infolge ihres allzu dogmatischen, exklusiven und rigorosen Charakters sich einstellten, begann man sich dem freundlicheren und gefälligeren platonischen Ideal zuzuwenden. Für die ganze eigenartige Geistes- und Gefühlsrichtung einer großen Anzahl reformsuchender Menschen dieser ersten Zeit erscheint eine überragende Frauengestalt geradezu typisch: Margarethe von Navarra.

Abel Lefrancs sorgfältigen und feinsinnigen Untersuchungen danken wir das Gesamtbild der großen Schwester Franz' I. Von tief religiöser Veranlagung, die in einer stark mystischen Hingabe an Gott ihr höchstes Ziel sucht, hat sie sich den ersten Reformbestrebungen in Frankreich durchaus nicht verschlossen, sich aber stets von dem immer stärker werdenden exklusiven Dogmatismus abgestoßen gefühlt. Um so mehr kam ihrer sensiblen Seele der Neuplatonismus entgegen, wie ihn die Italiener, besonders Ficino, lehrten. Etwa um 1540, nach bitteren Lebensenttäuschungen aller Art, flüchtet sie sich endgültig in die Arme des Platonismus. Wenn dieser in Frankreich von diesem Zeitpunkt an endlich einen plötzlichen außerordentlichen Aufschwung nimmt, wenn jetzt eine lateinische bzw. griechische Ausgabe nach der anderen von Platos Werken, französische Übersetzungen von diesen wie den Werken Ficinos und anderer Platoniker erscheinen, so ist diese über ein Jahrzehnt lang dauernde Hochblüte in erster Linie dem Wirken der Plato-begeisterten Fürstin zu danken [3]).

---

[1]) Lefranc in Rhl. 1896, p. 4.

[2]) ib. p. 9.

[3]) Zusammengefaßt in Rhl. III p. 9 ff.

Aber noch wichtiger für die Literatur ist ihre poetische Tätigkeit. Ihr prosaisches Hauptwerk, die reizvolle Nachahmung von Boccaccios Dekamerone, der *Heptameron*, enthält ein eigenartiges Novum. Jeder Novelle sind längere Diskussionen der 10 Erzähler angefügt, die sich über das Zentralproblem der vorausgehenden Novellen, die Liebesfrage, in sehr lebendiger und anregender Weise unterhalten. Dabei ist es nun interessant, daß von den die verschiedensten Typen der Gesellschaft bis zum sensuell frivolen Skeptiker repräsentierenden Teilnehmern die stärkste und eigenartigste Wirkung durch die Reden der Parlamente und Dagoucins ausgelöst wird, d. h. der beiden Persönlichkeiten, von denen die Forschung einwandfrei festgestellt hat, daß in der ersteren Margarethe sich selbst, in dem anderen den ihr eng befreundeten Bischof Dangu verkörpert hat. Die Tendenzen aber, die diese beiden in innigem Einverständnis und steter Ergänzung, mit eindringlichster Deutlichkeit wie warmem Enthusiasmus verfechten, stellen nichts geringeres dar als ein klar ausgesprochenes Programm des Platonismus[1]).

Dieses tritt in seinem hohen idealistischen Gehalt noch besonders in Wirksamkeit in den weniger bekannten, aber zahlreichen lyrischen Dichtungen Margarethes. In denen hat sie ihre ganze sehnsuchtserfüllte, gottsuchende Seele ausströmen lassen, in Poesien, die nicht selten schwer und dunkel anmuten, dank der neuplatonisch-mystischen Färbung, die an vielen Stellen aber auch sich zu erhabenster idealistischer Höhe voll ekstatischer Begeisterung erheben. Kaum je zuvor hatte die französische Dichtung so ernste, weite und tiefe Töne angeschlagen, so eigenartige gewaltige Bilder, Vergleiche und gedankenschwere Probleme zum Ausdruck gebracht. Die gesamte lyrische Dichtung Margarethens bildet einen einzigen großen Hymnus auf das Göttliche, nach dem ihre sensible und in mystischen Schauern erzitternde Seele strebt[2]). In der Vereinigung mit diesem stellt die irdische Liebe nur eine Etappe, aber die wichtigste dar, und für diesen ganzen Gedankenkreis hat ihr Plato die mächtigste Hilfe gewährt. Denn all die Ideale, welche diesem Streben am ehesten entgegenkommen, wie der Gedanke von der Inferiorität der nur sinnlich-irdischen Liebe, von der Erhabenheit der rein spirituellen, übersinnlichen Liebe, von deren ethischem Wirken vor allem, die den Menschen zu allem Guten inspiriert, die in ihm Mut, Ergebung, Heroismus, Tugend und Ehre erzeugt, und die Seele

[1]) Bibl. Éc. des chartes 1898 p. 718 ff.

[2]) ib. p. 730 ff.

damit der Einigung mit Gott nahebringt — all dies fand sie in eindrucksvollster Form schon vor in den wesentlichsten Partien der bedeutendsten platonischen Dialoge, wie des Symposion, des Phaidon, des Lysis, und diese sind es denn auch, an die sie sich immer von neuem wieder direkt in ihren Dichtungen anlehnt[1]).

Von diesem Augenblick, d. h. dem dichterischen Wirken der Margarethe an, ist der Platonismus im engeren Sinne in die französische Literatur eingeführt und wird hier nun rasch zum Kernproblem und Hauptmotiv platonischer Prägung. Aber freilich — dies muß schon jetzt betont werden — niemals ist er wieder in einer so großartigen, von innerstem, seelischem Empfinden zeugenden Form zum Ausdruck gelangt. Der Begriff der *Parfaite Amour* oder *Parfaite Amitié*, der häufig als Symbol dafür gepriesen wird, bedeutet für Margarethe nicht nur ein literarisches Motiv, an dem sie ihre poetischen Künste ausüben konnte — ihr ganzes Leben lang hat sie dieses Ideal der rein geistigen Freundschaft durch ihr hochherziges und vorbildliches Verhalten allen bedeutenden Dichtern und Gelehrten ihrer Zeit gegenüber in die Tat umgesetzt; idealer Gedanke und Wirklichkeit verschmolzen bei ihr in harmonischer Einheit zusammen, daher die Echtheit und Tiefe ihrer Empfindungen allüberall in ihren Dichtungen. Die genannten Begriffe der *Parfaite Amour* und *Parfaite Amitié* selbst, mit denen Margarethe mehrfach, z. B. in der nachweislich schon 1540 abgefaßten Poesie *La Coche*[2]) operiert, werden nun zu beliebten Schlagworten einer ganzen Dichter-Generation.

Von dieser steht ihr, in seiner seelischen Verwandtschaft, am nächsten ihr langjähriger Vertrauter und Pensionär, der spätere Bischof von Digne, Héroet, der als erster das erwähnte symbolische Schlagwort mit leichter Umwandlung als *Parfaite Amie* als Titel für seine größere Dichtung dieses Namens verwendet. Dieses Werkchen, das 1542 und 1543 in Lyon erscheint, und für dessen Beliebtheit über 20 rasch aufeinanderfolgende Ausgaben beredtes Zeugnis ablegen[3]), feiert abermals die idealistische Liebe, *l'amour parfait*, die nicht auf einer vergänglichen, irdischen Schönheit beruht, sondern auf der Tugend, durch die sich die Herzen vereint

---

[1]) Bibl. Éc. des chartes 1898 p. 732 ff., 740/1, 743—7 . . .

[2]) ib. p. 716.

[3]) Vgl. die Édition critique der Oeuvres poétiques p. p. F. Gohin, Paris 1909 (Soc. des textes français modernes); A. Lefranc in Rhl. III p. 13 ff. — Das Buch von J. Arnoux über Héroet (Digne 1912) war mir nicht zugänglich.

zu Gott erheben. Der Gedanke von der Liebe zweier Geister, die einst im Himmel vereint gewesen, sich auf Erden wiederfinden und, eines für den anderen geschaffen, abermals in spiritueller Liebe sich einen, wird noch besonders unterstrichen durch die gleichzeitige Publikation einer freien Bearbeitung des platonischen Androgyne-Mythos. Dieser als besonders eigenartiger antiker Rahmen für Héroets Bild der übersinnlichen Sehnsucht zweier sich suchenden Seelen trefflich gewählt, wird alsbald ein beliebtes Motiv in der Literatur [1]).

In Héroets Dichtung spürt man noch am ehesten echtes, warmes Empfinden, wahre, glaubensstarke Überzeugung; die mystisch-exstatische Stimmung der Margarethe ist freilich schon nicht mehr in gleichem Maße anzutreffen; sie hat einer mehr schwerfällig-wissenschaftlich anmutenden Auffassung Platz gemacht.

Noch ein drittes Werkchen der folgenden Jahre, Gilles Corrozets „*Conte du Rossignol*", ist von echtem, tiefempfundenem Platonismus erfüllt; auch ist die ganze den Kern bildende eigenartige Fabel der reizvoll und anmutig geschriebenen Poesie in eine gewisse mystische Färbung getaucht, die noch leise an Margarethes Sonderart in ihren lyrischen Dichtungen erinnert [2]). Interessant ist das Werkchen aber noch wegen zwei eng zusammengehörender Momente, die seinen spezifischen Charakter ausmachen. Auch hier erscheint, wie bei Héroet, neben der gewissen mystischen Tönung doch schon die klarere rationalistische Auffassung: die besonnene *Raison* triumphiert über die unbesonnene, rein gefühlsmäßige, sinnliche Liebe. Und dazu: in dieser vernunftmäßigen Überwindung liegt die nahe Verwandtschaft mit dem Stoizismus der späteren Zeit. In den Ermahnungen der Heldin des Stücks, Yolande, an ihren Liebhaber Florent, in denen sie ihm erklärt, daß sie ihre eigenen sensuell-natürlichen Wünsche willentlich beherrsche, da die *Raison* der Führer des menschlichen Körpers sein müsse [3]) liegt die Urzelle

---

[1]) Vgl. Margarethe v. Navarra, Dernières Poésies p. 217; Pontus de Tyard, Erreurs Amoureuses I, XLVII; du Bellay, Sonnetz de l'honneste Amour IV. — Vgl. zu allem Gohin, ed. Héroet p. 77 Anm. 1, der noch ein anonymes Werk von 1551 „La Louange des femmes, invention extraicte du commentaire de Pantagruel sur l'Androgyne de Platon" zitiert.

[2]) Vgl. Montaiglon, Recueil de Poésies fr. VIII p. 50 n., Lefranc in Rhl. III p. 23/4.

[3]) Dire autrement, ce serait abuser
De la raison, qui doit estre la guide
Du corps humain soubz une estroite bride . . . . (p. 56).

zu dem willens- und vernunftstarken Stoizismus, wie er sich am deutlichsten später in Werken wie Corneilles Cid offenbart.

Damit ist die von Margarethe inaugurierte, platonische Bewegung in der Literatur nicht erschöpft. Eine stattliche Anzahl zeitgenössischer Dichter, die irgendwie mit ihr in Fühlung standen, huldigen mehr oder weniger lebhaft der neuen Strömung. Bereits 1540 publiziert Charles de St. Marthe, *maître des requêtes* der Margarethe, der später eine wichtige, für ihre Biographie bedeutsame *Oraison funèbre* verfaßte, unter dem Titel *Poésie françoise* eine Gedichtsammlung, von denen mehrere durchaus spirituelle Tendenzen atmen. Die Anregung dazu hat er nachgewiesenermaßen durch handschriftlich zirkulierende Dichtungen der Verfasserin des Heptameron erhalten[1]). Vor allem aber war die ganze sogenannte Lyoneser Gruppe dem Platonismus in erheblichem Maße ergeben.

Daß gerade Lyon ein günstiger Nährboden für dessen subtile wie kühne Doctrinen war, liegt an der hervorragenden, ja überragenden kulturellen Höhe dieser Stadt, die schon seit dem 15. Jahrhundert ein kommerzialer wie geistiger Mittelpunkt ersten Grades geworden war. Insbesondere hatte die starke italienische Kolonie wesentlich beigetragen zu der Verfeinerung der Sitten wie Mentalität der für alle Genüsse auch geistiger Art empfänglichen Bevölkerung. Und so fand hier auch der Platonismus dank dem Wirken renaissancefreudiger Italiener bald Eingang, aber erst Margarethens und ihrer Anhänger Einfluß ist es zu danken, daß die schon bestehende Neigung vertieft und verbreitet wurde[2]). So sollte denn nun auch die gesamte sich hier bildende Dichtergruppe mehr oder weniger im Bann des Platonismus stehen, angefangen von Maurice Scève, ihrem Führer, dessen Gedicht größeren Stiles *„Délie“*, — Anagramm von *L'Idée* — schon in ihrem Titel die spiritualisierende Richtung andeutet, bis herauf zu Pontus de Tyard, der bereits in die wichtigste Renaissancegruppe, die Plejade, hinaufreicht. Bemerkenswerterweise begegnet man in diesem Lyoner Kreise auch einigen

---

Mais c'est à vous que vous-mesmes servez,
A vous suyvant tous vos mondains plaisirs,
Vos appetitz et sensuelz desirs;
Quant est à moy, je domine sur eux,
Dont tous mes faitz se trouvent bienheureux. (p. 57).

[1]) Caroline Ruutz-Rees, Charles de Sainte-Marthe. New-York 1910, besonders p. 323 ff.

[2]) Albert Baur, Maurice Scève et la renaissance lyonnaise. Paris 1906, besonders chap. I.

dichtenden Frauen, so Pernette du Guillet, der angebeteten Freundin Scèves und ihrer noch berühmteren Landsmännin Louise Labé, die wenigstens in einigen Gedichten sich zur Verherrlichung des übersinnlichen Liebesideals aufschwingt.

Freilich ist nun Wesen und Charakter der Dichtung der Lyoneser, die das Zwischenglied zum Gipfel der französischen Renaissance-Poesie, der Plejade, bildet, doch schon erheblich von der ursprünglichen Art des Platonismus der Margarethe verschieden. Ja gerade an der stufenweis sich vollziehenden Entwicklung der Poesie bis zur Plejade läßt sich die schon anfänglich angedeutete sehr charakteristische Entwicklung des Platonismus in Frankreich Schritt für Schritt verfolgen.

Im Ganzen lassen sich drei Differenzierungen unterscheiden, die drei verschiedenen Strömungen entsprechen, und die zusammen eine bewußte Abkehr vom eigentlichen Platonismus bedeuten:

1. Übergang in den Petrarkismus und Aufgehen in diesem.
2. Eindringen des Sensualismus.
3. Abkehr vom dunklen Mystizismus, Überwiegen des Rationalismus.

Die beiden ersten Strömungen gehen meist in der Literatur Hand in Hand, so in unserem Falle. Merkwürdigerweise wird dabei das erste Element, die petrarkisierende Preziosität zumeist nur als leise Variation des Platonismus betrachtet, so selbst noch in A. Lefrancs an sich trefflichen Untersuchungen[1]) oder in Eugène Parturiers *Introduction* zur Ausgabe von M. Scèves *Délie*[2]). Aber an Paul Laumonniers Satz: *il faut se garder de confondre l'amour pétrarquesque et l'amour platonique*[3]) muß auch weiterhin unbedingt festgehalten werden, will man nicht Unklarheiten mit in Kauf nehmen, die verhängnisvolle Folgen nach sich ziehen. Nichts beweist die Richtigkeit dieser Auffassung schlagender als die scharfe Polemik, die einer der ersten Platoniker, nämlich unser Héroet, im 3. Buche

---

[1]) Rhl. III p. 22.

[2]) Introduction p. XVI und Anm. 4 ibid.

[3]) Ronsard poète lyrique p. 480. Auch Bourciez, Les Mœurs polies et la Littérature de cour sous Henri II, Paris 1886, wendet sich energisch gegen die übliche Verwechslung: „On a d'ailleurs trop souvent donné le nom impropre d'amour platonique à la passion, telle que l'a ressentie probablement et célébrée Petrarque: confusion de mots regrettable, peu propre à éclaircir la question", (p. 118).

seiner *Parfaicte Amie* ausdrücklich gegen den Petrarkismus richtet; die Stelle verdient in extenso zitiert zu werden:

> Tous les escripts et larmoyants autheurs,
> Tout le Petrarcque et ses imitateurs,
> Qui de souspirs et de froydes querelles
> Remplissent l'air en parlant aux estoilles,
> Ne facent point soupsonner qu'à aymer
> Entre le doulx il y ayt de l'amer.
> Quant vous voyez ces serviteurs qui meurent
> Et en priant hors d'alaine demeurent,
> Evitez les comme males odeurs,
> Fuyez ces sots et lourds persuadeurs,
> Pour vous tirer qui n'ont point d'aultre aymant
> Que compter maulx, qu'ilz souffrent en aymant,
> En telz fascheux et forgeurs de complainctes
> Ne trouverez que mensonges et fainctes [1]) etc. —

Das 2. Element, die Sensualität, ist kaum einmal überhaupt als vorhanden erkannt worden. Beide Strömungen bedeuten in Wahrheit schon das Ende des echten Platonismus.

Zur völligen Klärung der Frage ist eine allgemeine, prinzipielle Untersuchung unerläßlich, bei der von Plato selbst auszugehen ist.

Gewiß ist nichts unrichtiger als in ihm einen Verächter der irdischen Schönheit zu sehen; die sinnliche Lust wird in seinen Dialogen keineswegs gänzlich mißachtet oder verdammt. Aber ebenso falsch ist es, in ihm einen Priester einer enthusiastischen Kultur der sinnlichen Schönheit zu erblicken. Konrad Burdach hat noch vor nicht langer Zeit in seinem bedeutenden Buche über Reformation, Renaissance, Humanismus zu Recht darauf hingewiesen, wie unrichtig die seit Winckelmann und Goethe Allgemeingut gewordene Auffassung von dem idealen Griechentum der ewigen Heiterkeit, des ungetrübten Weltgenusses ist, wie unrichtig aber auch die Umprägung Platos zum ersten Philosophen dieses Griechentums [2]). Es ist jetzt zur Genüge bekannt, daß und wieviele stark mystische, asketisch-orientalische Strömungen für die antik-griechische Kultur und auch für Plato bedeutsam geworden sind [3]). Diese kommen vor allem auch zum Ausdruck in seiner Lehre vom Eros; wohl erblickt und verehrt die Seele im Sinnlich-Körperhaften das Unsinnliche

[1]) ed. Gohin p. 70/1.

[2]) Berlin 1918, p. 133 ff.

[3]) Vgl. Edv. Lehmann, Mystik in Heidentum und Griechentum (Leipzig 1908) p. 45 ff.

und Göttliche, aber eben deshalb bedeutet das erstere nicht das Höchste für ihn: das letzte erstrebenswerte Ziel bleibt doch stets die geistige Vereinigung zweier Seelen; erst dann gestaltet sich ihr Bund zu einer edelsten Vollkommenheit[1]).

Dieser Gedanke, der also das eigentliche Kernproblem des Renaissance-Platonismus überhaupt geworden ist, hat in England, wo der Platonismus sich sehr weit und tief verbreitete, in erheblichem Umfange zu der antiken Verherrlichung idealer Männerfreundschaft und parallel zu gleichzeitiger oft recht abgeschmackter Verachtung des Weibes geführt[2]). In Frankreich und Italien hingegen — und das ist entscheidend — ist das Problem der spirituellen Liebe lediglich für das Verhalten der beiden Geschlechter zueinander in den Vordergrund gestellt worden. Dabei wurde, ja mußte, kann man wohl behaupten, das Kernproblem selbst in sehr eigenartiger Weise umgestellt werden. Den Beweis dafür liefert die Geschichte des Petrarkismus, von dem der eigentliche Platonismus förmlich aufgesogen worden ist.

Bei Petrarca selbst schwingt der platonische Gedanke von der irdischen Schönheit als Abbild, Idee der göttlichen, die der Dichter verherrlicht, noch am stärksten mit. Aber auch bei ihm ist eine wollüstig-schmachtende Stimmung, mit der ständig die idealistische Auffassung ringt, unverkennbar. Auf der einen Seite erhebt sich der Gedanke Petrarcas, des hierin mittelalterlichen nach Askese strebenden Menschen, nach dem höchsten idealen Gute: seine Liebe zu Laura wird ihm zur Tugend, die alle anderen Tugenden erzeugt. Aber auf der anderen Seite ist er allzu irdischer Mensch von Fleisch und Blut, dem die Geliebte nicht nur eine fiktive Abstraktion ist, sondern auch ein Mensch von Fleisch und Blut, voll höchster irdischer Schönheit. Echter Platonismus ist frei von allem Leiden; Petrarcas Liebe ist gerade ein Leiden, ein verzweifelter Kampf zwischen den beiden Polen, dem Menschsein und dem transzendenten Ideal[3]).

In dem Augenblick nun, wo das auch bei Petrarca schon vorhandene sentimental-sensuelle Moment sich in den Vordergrund schiebt und das rein idealistische zurücktritt, ist der Platonismus in Wahrheit schon zerstört. Es ist nun interessant zu beobachten

---

[1]) ib. p. 48—50.

[2]) Kurt Schroeder, Platonismus in der englischen Renaissance, Palaestra LXXXIII, 1920.

[3]) St. Marc Girardin, o. c. p. 401/4.

wie sich die weitere Entwicklung des Petrarkismus in diesem Sinne in den beiden romanischen Ländern, Italien wie Frankreich, vollzieht.

Für Italien sind von der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts besonders drei Namen wichtig: Cariteo — Tebaldeo — Serafino. Cariteo erscheint noch durchaus als direkter Nachahmer Petrarcas, nach Wortschatz, Bildern, Metrik und Komposition des Sonetts[1]. Aber bereits bei ihm ist der inhaltliche Untergrund oder noch besser die Inspiration nicht mehr petrarkisch; vielmehr stammt der Fond von Catull, Tibull, Properz, Ovid und Volksliedern[2]. Entsprechend ist die platonische Liebesauffassung nur scheinbar; im wesentlichen Maße wird sie übertönt von rein sensuellen Zügen[3]. Ähnliches gilt von Tebaldeo[4], und vollends Serafino[5] bricht absolut mit dem Platonismus und der Anbetung moralischer Schönheit; seine Poesie wird brutal epikuräisch-sensuell. Das Carpe diem Horazens in restloser Übersteigerung wird sein Leitmotiv.

2. Schon bei Petrarca führt die nicht abzuleugnende Beschränkung und Einfachheit des Stoffes dazu, diesen Mangel durch Reichtum des formalen Elementes wettzumachen; daher schon bei ihm die vielfachen Bilder, Metaphern, Antithesen und Verschnörkelungen, die aber noch nicht das tatsächlich vorhandene echte und tiefe Empfinden irgendwie zu ersticken vermögen. Die genannten Nachfolger aber bauen nun gerade dieses formalistische Element am stärksten aus und suchen progressiv einer den anderen an künstlicher Geschraubtheit, seltsamer Bildhaftigkeit zu überbieten: es triumphiert bei ihnen allen eine überkünstliche, im Extrem getriebene Preziosität.

Beide Strömungen, Sensualismus und Preziosität, gehen, wie gesagt, meist Hand in Hand. Selbst aber, wenn einmal ausnahmsweise das sinnliche Moment nicht so stark hervortritt, so beweist doch die allen echten Gefühls bare Tendenz zur gesuchten Künstelei, daß der etwa noch oder wieder vorhandene Spiritualismus längst etwa nicht mehr der spontane, ekstatisch-mystische Ausbruch eines tief empfindenden Herzens, sondern nur noch Sache des Kopfes ist, d. h. lediglich ein glänzendes, aber kaltlassendes Spiel

[1]) Vianey, Le Pétrarquisme en France au XVIe siècle. Paris 1909, p. 19; St. Marc Girardin, o. c. p. 401 ff.

[2]) Vianey p. 19.

[3]) ib. p. 20.

[4]) ib. p. 21—25.

[5]) ib. p. 31 ff.

des Intellekts, eine mehr oder minder geistvolle Mode. Dies ist in Italien, z. B. bei der die rein sensualistische Richtung des Petrarkismus eine zeitlang durchkreuzenden, aber sie bezeichnenderweise nie überwindenden Schule der Bembisten der Fall[1]), in Frankreich erst recht bei den Nachahmern der italienischen Vorbilder, und der gesamte französische Petrarkismus geht, im ganzen genommen, unvergleichlich weniger von Petrarca selbst als von den oben charakterisierten italienischen Nachfolgern aus. Das italienische Einfallstor, Lyon mit seiner Schule, bildet dafür das erste typische Beispiel.

Wir hatten festgestellt, daß die Lyoner Schule noch am stärksten dem Platonismus huldigte. Aber freilich sind wir hier schon weit entfernt von dem innigen, wirklich gefühlten Spiritualismus einer Margarethe, eines Héroet, eines Corrozet, vielmehr ist dieser schon hier fast aufgesogen durch den Petrarkismus. Ziemlich alle Werke der aus ihr hervorgehenden Dichter sind irgendwie von der petrarkistischen Preziosität infiziert; Lyon ist tatsächlich die Hauptquelle der preziösen Literatur geworden[2]), die sich im 16. Jahrhundert über Frankreich ergießen sollte.

Es triumphiert also, mit anderen Worten, das intellektualistisch-formale Element. Und daher ergibt sich als Resultat eines Vergleichs zwischen dem Platonismus der Lyoneser, der kaum noch als solcher anzusprechen ist, und dem Margarethens: der erstere rinnt kalt, gezwungen, gekünstelt, unwahr. Und wo, wie bei M. Scève, noch schwerfällige Gelehrsamkeit dazutritt: dunkel, oft einfach ungenießbar. Deutlich spürt man: diese Poesien sind Produkte weit mehr des Intellekts als eines echten Empfindens.

Dasselbe gilt in erhöhtem Maße von der sich anschließenden Plejade. Sie ist in allen ihren Gliedern sehr stark Nachahmung des Petrarkismus; weist also die gleichen kaltglänzenden Bilder, Vergleiche, Metaphern, Antithesen und Wortspiele auf; die gleiche Gefühlsarmut und stoffliche Sterilität zwingt sie zu der gleichen fanatischen Sucht nach ungewöhnlichen, seltenen, preziösen Stileigenheiten, nach mühsam, gequält gesuchten Ideen und Bildern. Auch hier verspürt man auf Schritt und Tritt: diese noch halb — aber nur noch halb! — spiritualisierende Liebeslyrik ist erst recht ein Produkt des Intellekts, hinter der kein wirkliches echtes und

[1]) Vianey, o. c. p. 82/3.

[2]) Morf, Französ. Renaissance-Lit. p. 70.

natürliches Empfinden steht[1]). Dieses ist zwar wohl auch vorhanden, aber es steht ganz wo anders, im feindlichen Lager.

Dieses feindliche Lager κατ' ἐξοχήν, d. h. die dem Spiritualismus diametral entgegengesetzte Richtung ist die natürliche Sensualität. Und diese zweite Strömung, die wir also schon bei den italienischen Petrarkisten deutlich vorfanden, ist nun auch weiterhin der Poesie der Lyoneser Schule nicht fremd. Es gibt nicht eins von ihren Gliedern, bei dem nicht wenigstens Spuren davon nachweisbar sind. Sogar dem am stärksten die idealistische Liebestheorie verherrlichenden Maurice Scève entschlüpfen an ein, zwei Stellen[2]) Geständnisse, die zum mindesten beweisen, daß der Platonismus ihm nicht ganz leicht fällt. Die Reime seiner weiblichen Partnerin, Pernette du Guillet sind zwar fast restlos spiritualistisch gefärbt, aber auch sie verfaßt gelegentlich einmal ein italienisches Madrigal voll sinnlicher Färbung[3]). Noch machtvoller bricht das Motiv leidenschaftlich begehrender, sensueller Liebe in dem Dichtwerk ihrer noch berühmteren Landsmännin, Louise Labé, hindurch; ja gerade hier erreicht dieses seine höchste Vollendung[4]). Zwei etwas späteren Dichtern, die noch zur Lyoneser Schule zu rechnen sind, Guillaume des Autels und Claude de Taillemont, ist ebenfalls eine nähere Bekanntschaft bezw. Neigung zur platonischen Auffassung nicht abzusprechen. Der erstere, noch besonders angeregt durch Leone Ebreos Dialoghi d'amore, die 1551 von Pontus de Tyard

---

[1]) Vgl. hierzu das an Material wie kritischem Urteil reiche Buch von Marius Piéri, Le Pétrarquisme au XVIe siecle. Pétrarque et Ronsard. Marseille 1895.

[2]) So besonders außer Dizain 161 Dizain 41:

> Le veoir, l'ouyr, le parler, le toucher
> Finirent le but de mon contentement,
> Tant que le bien, qu'Amantz ont sur tout cher,
> N'eust oncques lieu en nostre accointement.
> Que m'a valu d'aymer honnestement
> En saincte amour chastement esperdu?
> Puis que m'en est le mal pour bien rendu,
> Et qu'on me peult pour vice reprocher,
> Qu'en bien aymant j'ay promptement perdu
> Le veoir, l'ouyr, ly parler, le toucher.

[3]) *Rymes* . . . Lyon 1856, p. 51. Wegen seiner sensuellen Färbung schon besonders hervorgehoben von A. Baur, M. Scève et la Renaissance lyonnaise (Paris 1906), p. 79 Anm. 1.

[4]) Allerdings auch in dem köstlichen spiritualistischen Sonett Nr. 7: *On voit mourir toute chose animée . . .*

ins Französische übersetzt worden waren, ist von echter Begeisterung, für Plato erfüllt und zitiert ihn häufig[1]); aber andererseits begegnen wir doch auch bei ihm nicht selten der Verbindung platonischer Ideen mit recht sinnlich-realistischen Vorstellungen, in denen echte Leidenschaft aufflammt[2]). Taillemonts Platonismus aber ist mehr zu einer Art galanter Spielerei geworden. Sein merkwürdiges Büchlein *Discours des Champs Faez, á l'honneur et exaltation dė l'Amour et des Dames* (1553) bietet eine seltsame Mischung schwerfälliger mit Mythologie überladener Gelehrsamkeit und Pedanterie und zugleich raffinierter geistreicher Modekonvention, in der gerade die frivolsten Episoden die Partien bilden, die die echte und richtige Tönung aufweisen[3]).

So gibt es keinen aus der Gruppe, dem das offenbare Mißverhältnis zwischen der spiritualistischen Idee und ihrer eigenen menschlichen Natur nicht irgendwie und irgendwann doch, dem einen weniger, dem anderen stärker, Töne voll natürlicher Erdhaftigkeit und Sinnenfreude entlockt hätte. Und hierin trafen sie sich eben wieder weit inniger zusammen mit den späteren italienischen Petrarkisten als mit Petrarca selbst.

Eine eigenartige literarische Erscheinung, die nicht direkt hiermit in Verbindung steht, muß aber doch in diesem Zusammenhange einbegriffen und bewertet werden: die sog. *Querelle des Femmes,* die sich unmittelbar an das Erscheinen von Héroets *Parfaite Amie* anschloß.

Es hat zwar wohl in der französischen Literatur von jeher eine in verschiedenen Farben spielende höfisch-idealistische Strömung existiert, die in einer panegyrischen Verherrlichung des Weibes und der Liebesgefühle ihren Ausdruck fand. Aber einmal war diese niemals frei von irdischer Sensualität, und weiterhin wurde diese subtil-sentimentale Richtung stets durch die mächtige Tradition des alten *esprit gaulois* durchkreuzt, paralysiert oder gar überwunden Héroets *Parfaite Amie,* selbst schon eine Polemik gegen die von dem Marotschüler La Borderie in seiner *L'amie de cour* (1542) erhobenen skeptischen Vorwürfe gegen die Frauenwelt, und ebenso wie jener, letzten Endes von dem platonisch gefärbten *Cortegiano*

---

[1]) Vgl. hierzu Hans Hartmann, Guillaume des Autels. Diss. Zürich 1902, p. 33, 41 ff., 61 ff., 67 ff., 73 ff. (Androgyne und Reminiscenz).

[2]) ib. p. 47/8 (besonders im *Amoureux Repos*).

[3]) Vgl. außer Morf, Geschichte der franz. Literatur im Zeitalter der Renaissance, 1914, p. 70, besonders Bourciez, Les Moeurs polies et la littérature de cour sous Henri II. Paris 1886, p. 411—415.

Castigliones ausgehend, steht an der Spitze der spiritualistischen Richtung, die jetzt erneut gegen die alte frivolskeptische Strömung zu Felde zieht. Sein zu einer ausgesprochenen Idealisierung des Weibes führender Platonismus löste sofort heftigste Gegnerschaft aus, deren Spiegelbild eben die nun einsetzende und sich etwa ein Jahrzehnt hinziehende *Querelle des femmes* bildet[1]). Der uralte seit Adam und Eva in der Welt existierende Streit über die Vorzüge der Geschlechter nahm hier noch einmal mit besonderer Heftigkeit literarische Form an, wobei die Vertreter der alten *esprit gaulois*-Tradition gegen die idealistische Richtung Partei nehmen, ohne jedoch gleichzeitig, wie in England, Propaganda für eine mehr oder weniger ideale Männerfreundschaft zu machen.

Dabei ist die Stellungnahme gerade der bedeutendsten Dichter und Schriftsteller sehr charakteristisch: Marot's und Rabelais'. Der erstere stiftet zwar wohl einen Beitrag im „platonischen" Sinne, in seiner an Papillon gerichteten *Epistre abhorrant fol amour,* aber diese beweist durch ihre Lauheit und Schwäche[2]) nur, wie sehr der Verfasser des sensuellen *Blason du Beau Tetin* im Grunde der spiritualistischen Strömung fernsteht. Rabelais' 3. Buch seines Pantagruel vollends mit seiner grotesk-skeptischen Behandlung der Frage: soll Panurge heiraten oder nicht, bedeutet erst recht eine Absage an jene.

Was nun die sich chronologisch anschließende lyrische Dichtung betrifft als die Gattung, die — ganz allgemein gesprochen — am ehesten persönliche, subjektive Gedanken und Empfindungen widerspiegelt, so haben sich die Dichter der Plejade freilich wohl in einem Punkte von Anfang an mit bemerkenswerter Emphase auf Plato berufen. Im stolzesten Hochgefühl ihrer Sendung, ihrer Kunst, haben sie diese immer ausdrücklich als von göttlicher Abkunft stammend proklamiert[3]). Im übrigen aber beweist ihre Haltung erst recht, wie wesensfremd ihr in Wahrheit der platonische Spiritualismus ist[4]).

---

[1]) Vgl. hierzu A. Lefranc, Le Tiers livre de Pantagruel et la Querelle des Femmes, in Rev. des Études Rabelaisiennes, Bd. II, 1907, p. 1 ff., 78 ff.

[2]) Ph. Aug. Becker, Marots Leben, Cöthen-Anhalt 1914, p. 146.

[3]) So z. B. Du Bellay, Défense et Illustration; Ronsard, Art poétique; vorher Sebillet, Art poétique françois, chap. I; Pelletier, Art poétique. — Vgl. die Ausgabe von Sebillet p. p. F. Gaiffe p. 8; Anm. 1; Laumonnier, o. c. p. 339—342.

[4]) W. A. Kerr, The Plejade and Platonism, in „Modern Philology" 1907, p. 407 ff.

Schon Piéri hatte vor Jahren in seinem bereits zitierten Buche über Petrarca und Ronsard mit einigem Erstaunen feststellen müssen, daß die Plejade-Dichter zwar wohl alle außerordentlich stark in formaler Beziehung auf Petrarca zurückgingen, daß aber von der bei diesem noch vorhandenen keusch spiritualisierenden Auffassung so gut wie nichts mehr zu verspüren sei. Vianey hat dann in seinem wichtigen Buche über *Le Pétrarquisme en France* den Nachweis erbracht, daß die Quelle der Inspiration eben weit weniger Petrarca selbst als die italienischen Petrarkisten auch für die Plejade gewesen ist.

Sieht man sich nun die einzelnen Dichter selbst genauer an, so ergibt sich als Resultat: Männer, die wie Pontus de Tyard noch am engsten mit der Lyoneser Schule verknüpft sind, weisen noch am ehesten spiritualistische Tönungen auf, zumal am Anfang ihrer poetischen Tätigkeit.[1]) So wandelt z. B. Tyard, der 1552 die platonischen Dialoge Ebreos übersetzt, in seinen ersten Poesien noch unverkennbar auf Héroets und Scèves Spuren. Aber bereits die ersten zwei Bücher seiner „*Erreurs Amoureuses*" sind keineswegs ganz frei von rein sensuellen Tönungen, die nur durch die petrarkistische Stilisierung relativ unaufdringlich gestaltet werden; im 3. Buche treten sie dann offener und ungenierter ans Licht.

So hat auch Du Bellay, in seiner ersten größeren Poesiesammlung, der *Olive,* einige zum Teil ganz prachtvolle Hymnen zum Preise der spirituellen Liebe angestimmt, die bemerkenswerter Weise sich mit Gedanken voll echt religiöser Empfindung, christlicher Inspiration verbinden[2]). Die Perle der *Olive,* das wundervolle Sonett über *L'Idée* (113) findet ihre machtvolle Fortsetzung zwei Jahre später in den ebenfalls ganz von Platonismus erfüllten *Sonnets de l'honneste Amour.* Chamard hat bereits in seiner These über Du Bellay einwandfrei nachgewiesen, daß die oft überaus gesuchte und gekünstelte Form dieser 13 Sonette direkt auf Pontus de Tyard zurückgeht, eine Form, durch die Du Bellay sich von der anfänglichen schlichten Vornehmheit entfernt und durch die er in Gefahr geriet, seine ursprüngliche Veranlagung zu verderben[3]). Und nun ist es interessant zu beobachten, wie er immer mehr von dieser ersten Neigung — Spiritualismus und unnatürliche Gesuchtheit — abkommt, um bereits 1553 in der berühmten Ode *Contre les Pétrar-*

---

[1]) Kerr, o. c. p. 417.

[2]) Besonders die letzten Sonette der *Olive;* vgl. Chamard, J. du Bellay, Lille 1900, p. 190 ff.

[3]) ib. p. 192—194.

quistes gegen die sentimental-spiritualistischen Subtilitäten loszuwettern. Die ungemeine Frische und Lebendigkeit, die köstliche Ironie des Stückes beweist deutlich die Ehrlichkeit und Echtheit des Empfindens des Autors[1]). Das Werkchen ist der überzeugte Protest einmal gegen den mystisch-transzendenten Platonismus; daher der Spott gegen den Androgyne-Mythus:

> Je ne veux point scavoir, si l'amitié
> Prit du facteur, qui jadis eut pitié
> Du pauvre Tout fendu par la moitié,
> Sa celeste origine.
>
> Vous souhaitter autant de bien qu'à moy,
> Vous estimer autant comme je doy,
> Avoir de vous le loyer de ma foy,
> Voila mon Androgine[2]),

Protest aber auch gegen den pseudoidealistisch-sentimentalen Zug im Petrarkismus:

> J'ay oublié l'art de Pétrarquizer,
> Je veux l'Amour franchement deviser,
> Sans vous flatter, et sans me déguiser etc. etc.[3])

Und dann bricht sein wahres Naturell sieghaft durch:

> Mais quant à moy, qui plus terrestre suis,
> Et n'ayme rien que ce qu'aymer je puis,
> Le plus subtil qu'en amour je poursuis,
> S'appelle Jouissance[4]).

Die Dichtung der anderen Plejade-Dichter bewegt sich ungefähr in den gleichen Bahnen. Einesteils huldigen sie der petrarkistischen Mode, die nur eine kalte rhetorische Konvention ist — so radikal in der Beurteilung des formalen Elements wie Du Bellay gehen sie meistens nicht vor — oder aber sie erweisen sich, ihm hierin andererseits ähnlich — offen als *naturalistes*[5]). Das markanteste Beispiel hiefür bietet der gefeiertste Renaissance-Dichter Frankreichs, Ronsard. Er hat dem Petrarkismus nach der formalen Seite hin in weitestem Maße gehuldigt; der Fond bei ihm ist aber restlos heidnisch, antispirituell, antiplatonisch[6]). Seine prachtvolle Liebeslyrik,

---

[1]) ib. p. 194—201.

[2]) Oeuvres complètes, p. p. L. Séché. Paris 1910. Bd. III p. 158/9.

[3]) ib. p. 156.

[4]) ib. p. 158.

[5]) Vgl. die Ausführungen Kerrs, auch über die übrigen wie Belleau, Baif, Jodelle.

[6]) Das Problem ist schon von P. Laumonnier in seinem Buch über Ronsard sachkundig behandelt, p. 560 ff.

die zwar wohl alle möglichen Stufen durchläuft, ist ihrem innersten Wesen nach von Anfang bis zu Ende irdisch-sensuell und verdankt der offenen Natürlichkeit, farbigen Bildhaftigkeit und graziösen Anmut in der Darstellung dieser Züge zumal ihren unsterblichen Ruf. Aber — und das ist das interessanteste — Ronsard ist nicht nur in der Frage des Liebesproblems antiplatonisch; er ist es seiner ganzen Weltanschauung nach. Er ist Sensualist und Epikuräer im weitesten Sinne des Wortes, unbedingter Anhänger der Stofflehre, nicht des geistigen Transzendentalismus. Für ihn existiert als unsterblich nur die Materie, vergänglich und ewigem Wandel unterworfen sind ihre Formen:

La matière demeure et la forme se perd [1]) und dementsprechend bedeutet ihm der Tod die Auflösung der materiellen Elemente, die das menschliche Wesen bilden; nach dem Tode hat dieses keine Empfindungen mehr, und der Begriff der Seele ist ihm etwas dunkel Unfaßbares, und daher will er auch nichts von der platonischen Wiedererinnerung wissen.

So dichtet er bereits vor 1550 in der Ode A Denis Lambin mit deutlicher Spitze gegen Plato:

Que les formes de toutes choses
Soient, comme dit Platon, encloses
En nostre ame, et que le scavoir
N'est sinon se ramentevoir,
Je ne le croy, bien que sa gloire
Me persuade de le croire . . .
Mais c'est abus: l'esprit ressemble
Au tableau tout neuf, où nul trait
N'est par le peintre encor portrait
Et qui retient ce qu'il y note [2]).

Und zwanzig Jahre später klingt es (an Hélène de Surgères) nicht anders [3])

Bien que l'esprit humain s'enfle par la doctrine
De Platon, qui le vante influxion des cieux,
Si est-ce sans le corps qu'il serait ocieux
Et auroit beau vanter sa celeste origine,
Par les sens l'ami louer void, elle oyt, elle imagine,
Elle a ses actions du corps officieux:
L'esprit incorporé devient ingenieux,
La matiere le rend plus parfait et plus digne.

---

[1]) Oeuvres p. p. Marty-Laveaux, Paris 1891, Bd. IV p. 145 (Elegie XXIV.)
[2]) Oeuvres Bd. II p. 269 (Ode IX, à Denys Lambin).
[3]) Oeuvres Bd. I p. 285 (Sonnets pour Hélène, l. I. Son. 50).

Die Folge solcher materiellen, sensualistischen Weltanschauung, die sich bei Ronsard allüberall kundgibt, nicht selten mit direkter Übernahme epikuräischer Ideen, ist natürlich ein inbrünstiges, heidnisches Sichanklammern an das irdische Leben; seine Dichtung ist ein Panegyricus auf das Allgenießen, dessen Leitmotiv von dem bekannten Refrain gebildet wird:

> Cueillez, cueillez votre jeunesse,
> Comme à cette fleur, la vieillesse
> Fera ternir vostre beauté.

Und dies ist die Melodie, die schließlich von allen Plejade-Dichtern mehr oder weniger enthusiastisch angestimmt wird; es triumphiert der echt heidnische Renaissance-Geist, der die Freude an allem Diesseitigen, das lebensvolle Genießen der irdischen Güter aufs Panier geschrieben hat; nicht mehr Plato ist der Führer, sondern Horaz, Ovid, Anakreon, Catull, Tibull, Theokrit und ähnliche Götter beherrschen in der Lyrik nunmehr den Dichter — Olymp.

Nur ein kurzes Wort ist noch über die dritte Gegenströmung zu sagen. Gewiß hat es gerade die Plejade der Lyoneser Schule, zumal Héroet und Maurice Scève gegenüber nicht an Anerkennung fehlen lassen [1]), aber stets hat sie und andere Anstoß genommen an der Dunkelheit und Unklarheit seiner Dichtung [2]). Auch Margarethe ist mehr als hochherzige und geistesstarke Beschützerin der Wissenschaften und Künste gefeiert gewesen als wegen ihrer lyrischen Dichtung. Nur ein kleiner Kreis — Héroet, Charles de Ste. Marthe, Corrozet — haben ja diese direkt nachgeahmt. Doch macht sich auch bald innerhalb der platonisierenden Werke der anderen die weitere, andersgerichtete Tendenz geltend; nicht mehr mystisch-kabbalistisch erscheint der Platonismus, sondern dafür tritt frühzeitig die klare logische Vernunft ein, die Raison, die sich neben das Gefühl stellt und dieses nach mehr oder weniger Kampf überwindet. Diese rein rationalistische

---

[1]) Für Héroet vgl. ed. Gohin, Notice biographique p. XXXVIII ff. (besonders du Bellay, Def. et Illustr. Préface des Odes 1550 etc.; für Scève vgl. ed. Parturier, Introduction p. XXXIII ff.).

[2]) ib. p. XXXII ff.: „Scève fut donc, pour Ronsard et ses amis, l'astrologue qui ne regarde jamais à ses pieds; leurs tendances naturalistes les éloignaient de ce rêveur mystique qui ne cherchait dans le réel que le symbole de l'idée ... leur bon sens, épris de clarté, leur soufflait en même temps que les symboles ne doivent jamais étouffer la lumière de la pensée qu'enfin la poésie ne saurait se résoudre en une crytographie, et que la clarté de la métaphore était la limite du symbolisme."

Tendenz, die nicht selten in die Form nüchtern-sachlicher Beweisführung gekleidet ist, findet sich, wie wir schon sahen, selbst bereits bei Corrozet vor, noch viel stärker weiterhin bei Pernette du Guillet, Claude de Taillemont usw. Mag auch hier der Antrieb wieder mit durch Italiener wie Castiglione und Sperone erfolgt sein, so war dieses Element doch schon an sich dem französischen Charakter seit altersher inhärent[1]). Es liegt also auch hier — und erst recht hier — mehr Arbeit des kühl-logisch urteilenden Kopfes, des Intellekts vor als des Herzens[2]).

So nimmt es nicht wunder, wenn nun, wo der ursprüngliche Platonismus in der Lyrik zu raschem Untergange gebracht worden ist, er sich dank der mehr und mehr intellektualistischen Ausgestaltung am längsten noch gehalten hat in jener Gattung, in der — wieder ganz allgemein gesprochen — weniger das Herz als der Kopf herrscht: im Roman.

Bereits der erste sentimentale Roman in Frankreich, das unter dem Einfluß von Boccaccios Fiametta entstandene eigenartige Werk, der *Songe de Mme Hélisenne de Crenne* (1538) zeigt leicht platonische Ideengänge: Pallas Athene, die Vertreterin der Geistigkeit, siegt über die verführerische Venus — die Philosophie, *„la douceur de Philosophie“* allein bietet das Asyl vor den Gefahren der Sinnlichkeit[3]).

Dann weisen zwei kurze leichtgefaßte Diskurse, die bei dem genannten Gilles Corrozet erschienen (1542): *La Diffinition et Per-*

---

[1]) Vielfach auch in Scèves Délie, vgl. ed, Parturier p. 289 ff., 299 Anm., der hier auf die vielen *questions d'amour* hinweist, desgl. die *débats*, und nicht zu vergessen der Roman de la Rose, mit seinem Sermon der Raison gegen die Liebe (V. 2963—3110).

[2]) Man muß sich hüten, diese rationalistische Tendenz stets ohne weiteres mit der äußersten Tendenz des Platonismus, dem machtvollen Streben nach Geistigkeit, nach der Philosophie als höchstem idealen Ziel gleichzusetzen. Nur die fast durchweg spiritualistisch gefärbte Dichtung einer *Pernette du Guillet* etwa zeichnet sich durch diese idealistische Tönung aus: ihre Liebe zu M. Scève ist ein Dank-Hymnus dafür, daß er es verstanden hat, ihr die unvergängliche Schönheit der geistigen Güter zu offenbaren: „Pernette aime cet homme non point pour sa beauté, mais parce qu'il a changé la nuit d'ignorance qu'elle avait dans son âme, en gaie lumière de science et de liberté“ (Baur, o. c. p. 78). Sonst aber erscheint die rationalistische Tendenz häufig nur das — eher aus dem Stoizismus abzuleitende — typische Mittel, um das Irdisch-Sensuelle zu bekämpfen.

[3]) Gustave Reynier, Le Roman sentimental avant l'Astrée. Paris 1908, p. 205/6.

fection d'Amour — *Le Sophologe d'Amour* zweifellos echt platonische Tönung auf. Die mir durch Reyniers Angaben kurz bekannten Werkchen scheinen mir nach Art und Auffassung recht wohl Corrozet selbst zum Verfasser zu haben: leicht mystische Färbung in Verbindung mit dem Prinzip der Wirkung der Liebe als tugendfördernd deuten vielleicht auch noch leise auf Margarethe[1])."

Der Heptameron nun selbst, in den 40er Jahren geschaffen, aber erst 1558/9 nach dem Tode der Autorin publiziert, ist das wichtigste Denkmal für diese erste Periode. Aber mag er auch am meisten, zunächst handschriftlich verbreitet, dann gedruckt, auch späterhin zur Nachahmung und Proklamierung des Platonismus im Roman gewirkt haben — in seiner Auffassung ist er doch wieder einzig, einzig wie die lyrischen Gedichte der Margarethe. Denn wie dort, so erscheint auch hier der Platonismus als ein in tiefstem Herzen mystisch-religiös empfundenes und ersehntes Ideal, nicht aber als eine verstandesmäßige, mit Hilfe der allmächtigen *Raison* sich vollziehende Überwindung des Sensualismus. Ja gerade gegen letztere, die *lumière de raison,* die den Menschen verführt, auf seine eigene angebliche Kraft zu vertrauen, wird heftig polemisiert als Quell des Hochmuts, und umgekehrt in fast evangelisch anmutender Weise die Macht des Glaubens gepriesen. Der Glaube allein, die mystische Hingabe an Gott, vermag uns vom rein Irdischen hinweg und nach dem Göttlichen aufwärts zu erheben[2]).

Von dieser für Margarethe charakteristischen Betrachtungsweise ist in den späteren Romanen nichts zu spüren. Die folgenden Jahrzehnte sind freilich zunächst überhaupt nicht günstig für dessen Entwicklung gewesen; es ist die Zeit der blutigen Religions- und Bürgerkriege, die aller Gedanken an sich zieht. Wenn trotzdem selbst in dieser Periode, die im übrigen am meisten Sinn hat für etwa Belleforests grausige *„Histoires Tragiques"*[3]), ein gewisses Weiterleben des Platonismus zu konstatieren ist, so ist dieser Erfolg in

---

[1]) Reynier, o. c. p. 206/207.

[2]) Oisille im Epilog zu Novelle 34: „Ne vous ay-je pas leu au matin, que ceux qui ont cuydé estre plus saiges que les aultres hommes, et, qui, par une lumière de raison, sont venuz jusques à congnoistre un Dieu createur de toutes choses, toutefois ... ont ésté faictz non seullement plus ignorans et desraisonnables que les autres hommes, mais que les bestes brutes etc."; dazu Epilog der Nov. 19, wo Parlamente erklärt: „....foy seullement peult monstrer et faire recepvoir le bien que l'homme charnel et animal ne peult entendre" (vgl. auch Lefranc, Bibl. Ec. chartes 1898 p. 723, 727).

[3]) Reynier, o. c. p. 160 ff.

erster Linie der wachsenden Macht der Frauenwelt zugute zu schreiben, von der eine stattliche Anzahl dank ihrer überragenden geistigen Bildung wie ihrer hohen Stellung tonangebend für die Gesellschaft wurden[1]. Anfang der 80er Jahre zeugen eine Reihe dialogmäßiger Werkchen von intensiverer Neuaufnahme der platonischen Bewegung[2], und dann folgen Schlag auf Schlag eine Unmenge Romane, deren Titel schon wie:

Les Chastes Amours — Les Pudiques Amours — Les Constantes et fidelles Amours etc.[3]) die neuauflebende eigenartige Strömung deutlich kennzeichnen. Keuschheit, treue Liebe, die den Tod überdauert, eine bewußte Abwehr von der nur sinnlichen, begehrenden Leidenschaftsliebe, von dem frivol-sensuellen Liebesspiel sind die für diese Zeit beliebten Themen. Eine zweite neue Übersetzung des Cortegiano Castigliones (1585), der ja schon zu Anfang wesentlich zur freundlichen Aufnahme der vergeistigten Liebe beigetragen hatte, beweist ebenfalls die wiedererwachende Richtung[4].

Aber freilich erhebt sich auch hier nun die Frage: ist das echter Platonismus, der in diesen Romanen steckt? Soweit sich aus den ziemlich ausführlichen Erläuterungen Reyniers erkennen läßt — denn die Romane selbst sind selten und schwer zugänglich — haften ihnen fast allen dieselben besonderen Merkmale an, die wir für die Lyrik beobachten konnten. Tief empfundener Spiritualismus ist in Wahrheit nur selten anzutreffen, und wo er vorhanden ist, erscheint er als ein rein verstandesmäßiges, gekünstelt raisonnables Produkt. Und selbst in Werken, die noch am ehesten wirklich platonische Tönung aufweisen, ist das Ende ganz unplatonisch. Als Beweis mögen zwei von Reynier hervorgehobene Werke dienen:

1. Mme de Rivery: *Chastes amours d'Eros et de Kalisti* (1596). Platonismus in symbolisch-allegorischer Form nach dem antiken

---

[1]) ib. p. 211 ff., 217; St. Marc Girardin, Cours de litt. dramatique III 1 ff.

[2]) Notable Discours en forme de Dialogue touchant la vraye et parfaicte amitié, du quel toutes personnes et principalement les Dames peuvent tirer instruction, et moyen qu'il faut tenir pour bien et honnestement se gouverner en amour. Lyon 1583. — Dialogue de l'Honneste Amour de B. de Verville 1583. Paris. — Harangue (en prose) de la parfaite amitié, par Martin Spifame, gentilh. fr. (Paris 1583). — Théorie de la „vraye amour selon Platon", dans le Miseule ou Haineux de Court, de Gabriel Chappuys, Paris 1585. — Discours „De la beauté", de Gabr. de Minut, Lyon 1587 (ou il est démontré „que ce qui est naturellement beau est aussi naturellement bon"); s. Reynier, o. c. p. 211/2 Anm.

[3]) Liste bei Reynier, o. c. p. 220 ff.

[4]) Reynier, ib. p. 208 ff.

Vorbild: Eros verliebt in Kalisti (Schönheit), die Tochter der Sophie (Weisheit), will sie *par jouissance* genießen; schließlich als sie standhaft widersteht, entschließt er sich, mit ihr durch Heirat sich zu einen[1]) — also ein gut bürgerlicher unplatonischer Ausgang.

2. Der anfängliche Grundgedanke des hübschen Romans *Monophile* (1547), der auch noch in mancher Hinsicht „mystische" Züge aufweist (z. B. die mystische göttliche Leier Apollos, mit deren Hilfe Apollo die Verliebten bezähmt)[2]) ist echt platonisch. Der Held der Erzählung, Orphée, ersehnt sich die Unsterblichkeit, betet die Musen an und sucht mit ihrer Hilfe, da Wissenschaft und Kunst ihm als höchstes Gut vorschweben, die Liebesleidenschaft zu besiegen und von ihr die Welt zu befreien. Es gelingt ihm auch eine zeitlang mit Hilfe Apollos, Cupidos Macht zu brechen; aber dann wird er selbst durch Venus und ihren Helfershelfer *Fausse Gloire* unterjocht, und das Ende des kleinen Romans klingt ganz unplatonisch aus, ja beweist so recht eigentlich die Unmöglichkeit der Verwirklichung des erträumten Ideals. Orpheé fällt schließlich selbst in Liebesbande, befreit sich zwar wieder von seiner Leidenschaft, verfolgt Cupido, erreicht ihn schließlich in der Unterwelt — aber es ist nicht Eros selbst, sondern ein Phantom, das dieser an seine Stelle gesetzt hat; Eros selbst steigt unbesiegt zum Himmel empor[3]). Es ist sehr bemerkenswert, daß dieser Roman, dessen unzweideutiger Platonismus durch den Verlauf der Handlung ad absurdum geführt wird, sich hoch über die anderen Produkte gleicher oder ähnlicher Art erhebt[4]), der Spiritualismus jener dagegen zumeist als eine gekünstelte Konstruktion, die in beweisenwollender Rhetorik, voll emphatischer und bis zur Pedanterie gehender Raisonnements zum Ausdruck gelangt[5]).

Zu dieser verstandesmäßig-modeartigen Auffassung gesellt sich dann auch hier die Preziosität. In die oft spiritualistische Art des Liebes-Themas mischen sich fast überall kalt petrarkisierende

---

[1]) Reynier, o. c. p. 224.

[2]) „Ceste lyre toute mystique, à neuf rangs de cordes en l'honneur des neuf Muses, pincée d'une main delicate, estoit capable de retenir les parties du monde par son harmonie, lorsque Jupiter les eust voulu dissoudre. Et pour l'arc, inflexible aux forces corporelles, voire fut-ce d'un Hercule: mais fort ployable aux moindres efforts de l'esprit estoit cet arc, du quel Apollon terrassoit les monstres qui s'eslevoyent contre l'empire de la Raison ' (ib. p. 226).

[3]) ib. p. 224—231.

[4]) Reynier p. 230, 320.

[5]) Vielfach ungünstige Urteile bei Reynier, g. B. p. 310 ff., p. 320 ff.

Töne und Färbungen, hervorgebracht durch die Abwesenheit echter, großer Gefühle und Gedanken, enge Beschränkung des Stoffes und die allzuhohe Bewertung des formalen Elementes[1]). Diese oft in grausige Geschmacklosigkeiten ausartenden Künsteleien sind im Grunde abermals nur der klare Beweis für die Unechtheit, die Unnatur, das Gesuchte dieser pseudo-idealistischen Werke[2]). Hiervon macht eine rühmliche Ausnahme nur Martin Fumées trefflicher Roman „*Du vray et parfait amour*“ (1601), dessen Titel schon direkt an Héroet und Margarethe anknüpft[3]). Hier begegnen nicht nur direkte platonische Gedanken, wie der vom Gefängnis des Körpers und dem geistigen Prinzip, dem wir entstammen, oder des Mythos von Penia und Porus, allerdings wohl eher aus Plutarch, als aus Plato selbst (Phaedon und Symposion) entlehnt; auch die Liebe der beiden weiblichen Hauptpersonen, Charide und Melangenie ist von Anfang an echt platonisch gedacht, wie der Verfasser dies selbst bereits in seiner Vorrede als Programm aufstellt: „*Mon entreprise n'est que pour cest amour lequel nous disons estre fils de Jupiter, qui trace le chemin à ceste amitié qui nous fait paroistre divisez d'avec les bestes brutes, laquelle procedant de ce vray Amour nous rend amateurs des choses divines et aussi aymez de la divinité, estant icelui divin et spirituel*“[4]).

Walther Küchler, dessen feinsinnigen Ausführungen ich hier folge, hat dann noch auf zwei Dinge hingewiesen, die mir hier als besonders wichtig und erwähnenswert erscheinen. Einmal bleibt in Fumées Roman das Motiv der Gefahren und Anfechtungen, denen die Liebenden ausgesetzt sind, an Zahl und Bedeutung hinter dem Vorbild des Heliodor zurück — eine notwendige Folge der philosophisch vertiefteren und verinnerlichten Fassung des Renaissancewerkes gegenüber dem griechischen konventionellen Schema[5]).

Zum anderen aber ist der neueingeführte Platonismus auch für den sonst so trefflichen Gestalter Fumée eine zu schwere Last geworden; auch hier erscheint diese Philosophie als etwas Angelerntes, und ihre Träger geben sie von sich wie eine Lektion, die sie hersagen. Und nur dadurch ist der Verfasser dem üblichen Zwiespalt

---

[1]) ib. p. 322.

[2]) Listen ib. p. 325—336.

[3]) Vgl. Walther Küchler, Martin Fumées Roman „Du vray et parfait amour“ in Zs. franz. Spr.-Lit. Bd. XXXVII 1911, p. 139 ff.

[4]) ib. p. 216.

[5]) ib. p. 217.

und Mißverhältnis zwischen Natur und Persönlichkeit auf der einen, platonischer Liebesauffassung auf der anderen Seite einigermaßen entgangen, daß er die meisten philosophischen Äußerungen nicht der lebenswarmen Charide, sondern der älteren und gereifteren Melangenie in den Mund gelegt hat[1]).

In den übrigen Romanen jedoch, deren Verfasser nicht über gleiche poetische Gestaltungs- und Kompositionskraft verfügten, ist die eben besprochene Klippe gewöhnlich nicht glücklich umgangen worden; in ihnen erscheint das platonische Ideal vorwiegend als eine allen wahrhaften Gefühls bare Konvention, und dieser Charakter der Konventionellen beweist es, daß diese Form der sentimentalen Erzählung erst recht ein mehr oder minder geistvolles Gedankenspiel war, in das sich, zumal die vornehme Welt, aus der irdischen Realität in einer Caprice ebenso gern einmal flüchtete wie in das gleichfalls gekünstelte Schäferspiel.

Bei der nahen geistigen Verwandtschaft, die zwischen dem petrarkistischen Liebesschmachten, Preziosität der Form, und letzterem, dem Schäferspiel, besteht, ist es nicht verwunderlich, wenn alle drei Elemente schließlich zu einer harmonischen Synthese vereinigt wurden, in *d'Urfés Astrée*. Und hier, wo alle möglichen Vorstellungsweisen zusammengeschweißt wurden, ist auch dem Platonismus noch einmal ein hervorragender Platz eingeräumt worden; die spiritualistische Liebestheorie wird noch einmal, mit direkter Anlehnung an Plato, in den Vordergrund gestellt, und eine wichtige Romanfigur, Silvanire, als ihr Träger eingeführt[2]). Aber nun beachte man: Silvanire ist doch nicht die Hauptgestalt; diese ist Celadon; der Liebhaber der Astrée, und er ist der Repräsentant der petrarkistisch treuen, ewig schmachtenden, nicht erhörten, dabei reichlich sensuellen Liebe[3]). Und dazu treten die Vertreter aller möglichen anderen Liebesauffassungen bis herab zum Typus der Flatterhaftigkeit und Treulosigkeit, Hylas[4]), bis herab auch zu zahlreichen sensuell-frivolen Bildern und Szenen.

In diesem konstruktiven Nebeneinander aller denkbaren Repräsentanten der Liebe erscheint die *Astreé* wie eine in das Schäfer-

---

[1]) ib. p. 217.

[2]) Vgl. auch Bernard Germa, L'Astrée d'Honoré d'Urfé. Paris 1904, p. 100 ff., 112 ff.

[3]) ib. pag. 104 ff.; St. Marc Girardin, Cour de littérature dramatique III p. 74 ff.

[4]) ib. p. 41 ff.

gewand gehüllte Umgestaltung des Heptameron. Aber der wesentliche Unterschied bei ihr und den folgenden Romanen ihrer Art des 17. Jahrhunderts weist eben die grundverschiedene Auffassung des Problems überhaupt auf: die wärmsten, eindruckvollsten Töne schlägt Margarethe bei den Vertretern des Platonismus an; der Platonismus der *Astrée* hingegen ist wieder mehr ein künstlich-raisonnables Produkt und den stärksten Eindruck hinterläßt doch das Paar Celadon-Astrée — Namen, die zu Symbolen geworden sind. Auch dies darf wohl als ein erneuter Beweis dafür gebucht werden, wie wenig dauernde Bedeutung die reine platonische Liebesauffassung für Frankreichs Literatur gewonnen hat.

Ungerecht aber wäre es, das eine große Verdienst zu verschweigen, das sich der Platonismus um die französische Literatur wie Kultur erworben hat. Es unterliegt keinem Zweifel, daß ihm zum wesentlichen Anteil die Idealisierung und Veredlung der Liebesauffassung wie der Bewertung der Frau zu danken ist, wie endlich auch der Form, der Sprache, in welche diese Anschauungen etwa ab Mitte des 16. Jahrhunderts vorgetragen wurden. Die Erneuerung und Stärkung des edelhöfischen, adligen Wesens im besten Sinne des Wortes, die wachsende Verfeinerung und Vertiefung der psychologischen Analyse, die langsam aber sicher von diesem Zeitpunkt einzusetzen anfängt, ist nicht zum wenigsten auf sein Wirken zurückzuführen, wenn freilich eben frühzeitig die schlichte Vornehmheit in die Bahnen der Preziosität einzumünden begann[1]. Für diese Frage dürften Einzeluntersuchungen noch manche nutzbringende Aufklärung bringen.

Ebenso würde es nötig und lohnend sein, die Zusammenhänge zwischen der platonischen Liebesauffassung und stoischen Vorstellungen näher zu beleuchten, wie sie im Drama und auch im (preziösen wie heroisch-galanten) Roman vorliegen dürften (vor allem des alten Gedankens, daß die Liebe zu Heroismus und allen anderen Tugenden anrege). Martin Fumées Roman, in dem sich gemilderter Stoizismus mit Platos Idealismus und der aristotelischen Vernunftlehre verbindet, kann als erstes beachtenswertes Beispiel herangezogen werden. Die Nachwirkung Plutarchs, die hier offenkundig ist, wird auch für weitere Fälle nicht unterschätzt werden dürfen[2].

Für das 18. Jahrhundert hat bereits Paul Kluckhohn in seinem bedeutenden und aufschlußreichen Werke „Die Auffassung

---

[1]) Reynier o. c. p. 211, 218/9.

[2]) Küchler, o. c. p. 196.

der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik" vieles Beachtenswerte gesagt[1]). Interessant ist vor allem die höchst bezeichnende Umbiegung des Begriffes der platonischen Liebe, die schließlich alles in sich faßt: Koketterie und sinnliche Tändeleien, Äußerungen, Anspielungen und Berührungen, und die endlich nur ein Deckmantel der Prüderie für berechnende Zurückhaltung oder gar für geheimgehaltene Abenteuer wurden[2]). Im Zeitalter des Rokoko, das den schrankenlosesten Epikuräismus auf sein Panier geschrieben hatte, war für den Spiritualismus Platos erst recht kein Platz mehr vorhanden.

Wenn die bisherigen Betrachtungen auf Vollständigkeit nicht Anspruch erheben, sondern nur die wesentlichen Linien der Entwicklung des angeschnittenen Problems haben aufdecken wollen, so gilt dieser Gesichtspunkt in noch bedeutend größerem Maße von der Lösung der weiteren Frage: der Geschichte des Platonismus im weiteren Sinne.

Eine nicht unbeträchtliche Zahl französischer Dichter und Denker sind von irgend welchen einzelnen Gedankenkreisen aus Platos Werk angeregt und beeindruckt worden; zu einer systematischen Wiederaufnahme oder Fortführung seines Systems ist es jedoch nicht gekommen. Inwieweit aber auch vereinzelte Gedanken und Theorien entlehnt oder nachgeahmt worden sind, bleibt noch näher zu untersuchen. Ich muß mich hier mit sehr knappen Hinweisen begnügen.

Abel Lefranc hat z. B. in einem hübschen Aufsatz „*Platon et Rabelais*" nachweisen können[3]), daß Rabelais noch als Mönch eine Plato-Erstausgabe (Venedig 1513) benutzt hat, die er vorsorglicherweise mit der charakteristischen Aufschrift „Francisci Rabelesi medici *σπουδαιοτάτου καὶ τῶν αὐτοῦ φίλων χριστιανῶν*" versehen hatte. Es geht aus der Tatsache der früheren Benutzung hervor, daß Rabelais sich schon in seiner Jugend eifrig gerade mit Plato beschäftigt und dauerndes Interesse für ihn dadurch gewonnen hat. Davon legt das deutlichste Zeugnis die Nachwirkung im Gargantua und Pantagruel ab; Lefranc hat ja bereits programmatisch festgestellt, daß dort kein antiker Autor so häufig genannt wird wie eben Plato. Die sehr

---

[1]) Halle, Niemeyer 1922, Kap. I.

[2]) ib. p. 29.

[3]) Bulletin du Bibliophile. Paris 1901, 105 ff., 169 ff.

[4]) ib. p. 112.

lohnende Aufgabe *„de montrer tant de rapports et de rapprochements inattendus avec les conceptions platoniciennes“* bleibt noch zu lösen[1]).

Weiterhin steht fest, daß der alternde Montaigne sich lebhaft für Plato interessiert hat, während die Ausgabe des Essays von 1580 nur wenig Hinweise auf ihn enthält. Aber späterhin, 1588 und vor allem in den letzten Lebensjahren hat er sich dem Studium der Werke Platos offenbar sehr energisch hingegeben; mehr als 110 Stellen beweisen seine Anteilnahme. Auch hier würde es sich verlohnen, nachzuprüfen, in welcher Weise sich Montaigne an Plato anlehnt, ob und wieweit dessen Gedanken seiner eigenen Auffassung von Menschheit und Welt entsprechen und entgegenkommen[2]).

Auch Jean Bodin ist Platoniker, so stark, daß er Aristoteles mehrfach angreift, weil er seinen Meister Plato verkannt, kritisiert und nicht richtig interpretiert habe. In seinem Trieb, überall Ordnung und Harmonie zu suchen und zu sehen, hat er schließlich sogar nach den mysteriösen und geheimen Beziehungen zwischen sichtbarer und geistiger Welt geforscht und die pythagoräische Zahlenphilosophie in seinen Gedankenkreis einbezogen[3]).

Das 17. Jahrhundert schließlich hat im ganzen noch mehr Interesse für Plato bezeugt; die alte Zuneigung katholischer Philosophen zu seiner idealistischen (und mystischen) Anschauungsweise lebt hier erneut und vielfach auf. Vor allem lassen sich deutliche Beziehungen zu Plato feststellen bei den geistlichen Humanisten und Mystikern, worüber uns das schöne Buch von Henri Brémond über *L'humanisme dévot*[4]) vielfach gute Angaben bietet. Zu begrüßen ist u. a. sein Hinweis auf eine Gestalt wie Camus, der in seinen Romanen die Liebe voll Zartheit, Respekt und Begeisterung feiert, aber stets so wie es sich für einen *disciple de Platon* geziemt. Für ihn gilt, in einer toleranten, mildgütigen Auffassung, der alte, platonische Gedanke: *„amour naissant, amour conjugal, amitié — chacun de ces objets n'est en vérité pour lui qu'une image, qu'un rayonnement de l'amour divin ou qu'un acheminement à celui-ci“*[5]).

In noch interessanterem Lichte erscheinen dann Männer wie Pierre Le Moyne. Er zumal inspiriert sich oft und direkt an

---

[1]) ib. p. 113.
[2]) Vgl. Villey, Les Essays de Montaigne p. 192 ff.
[3]) E. Fournol, Bodin prédecesseur de Montesquieu. Paris 1896, p. 19 ff.
[4]) Histoire littéraire du sentiment religieux en France. I. Paris 1921.
[5]) ib. p. 304. 305.

Plato, der jetzt, Mitte des 17. Jahrhunderts, in einer stärker christianisierten Form denn je über die Geister herrscht. Platos Diotime findet er durchaus christlich, wenn sie erklärt *„que les beautés inferieures sont comme des degrés par lesquels il faut que l'amour de l'homme s'élève pied à pied jusqu'à ce qu'il arrive à la jouissance de la beauté souveraine"* und er fügt hinzu: *„A mon gré, ces lumières sont bien pures et semblent être plutôt du Thabor ou du Carmel que du jardin des Académiques"*[1]).

Dieser Diskurs aus dem Symposion mit einer ästhetisch-ethischen Stufenleiter wird gern für die ausgesprochene Schönheitsliebe dieser geistlichen Humanisten ausgebeutet. Daher verfaßt der P. Fonseca bereits 1604 ein Kapitel über *„l'amour de la beauté humaine"* in seinem *Traité de l'amour de Dieu*[2]), und der P. Dom Charles de St. Paul schreibt einen wahrhaften Panegyricus auf die menschliche Liebe[3]). In der leuchtenden Figur des Kapuziners Yves von Paris (1591 bis 1676), diesem *„Platon dévot sous la bure franciscaine"* ist der Höhepunkt edler Verschmelzung zwischen Platonismus und Christentum zu erblicken[4]).

Endlich haben auch bekanntere Denker dieser Zeit, wie Descartes, Malebranche, der Père Thomassin, Bossuet, Fénélon, um nur die wichtigsten zu nennen, irgendwo und irgendwie Anleihen für ihre eigenen Gedankengänge bei Plato gesucht, wobei neben anderen Einwirkungen insbesondere die platonische Ästhetik von ihnen aufgenommen wurde[5]). Dagegen ist es im Rahmen unserer Untersuchung ohne Bedeutung, wenn ein Théophile de Viau die platonische Lehre von der Unsterblichkeit der Seele in der unglücklichen, fast parodistisch wirkenden Mischung von Vers und Prosa, zum eigenen Nutzen bearbeitet[6]).

Der Gesamtwert aller dieser Beziehungen, Einflüsse und Nachwirkungen Platos kann aber erst durch eine gründliche zusammenhängende Abhandlung in das rechte Licht gesetzt werden. Erst auf Grund einer solchen wird sich feststellen lassen, ob und inwieweit man wirklich von einem wesentlichen Nacherleben, einem wahrhaften Erfassen Platos in Frankreich reden darf, und ob das

[1]) ib. p. 378 ff.
[2]) Brémond, o. c. p. 379.
[3]) ib. p. 379/80.
[4]) ib. p. 421 ff.
[5]) Vgl. hierzu vor allem Bouillier, Histoire de la philosophie Cartésienne. Paris 1854. 2 Bände.
[6]) ca. 1620; vgl. K. Schirmacher, Théophile de Viau p. 46.

herausgegriffene Problem der platonisch-spiritualistischen Liebesauffassung überhaupt das rechte Spiegelbild dieser Nachweisung zu geben vermag. Daß dieses aber wenigstens für die eigentliche Poesie, zumal des 16. Jahrhunderts, von weitgehendster Bedeutung geworden ist, glaube ich schon heute sagen zu dürfen, wie sehr auch der eigentliche und ursprüngliche Gedanke dabei umgestaltet worden ist.

In neuester Zeit erscheint eine markante französische Persönlichkeit sehr charakteristisch: Maurice Barrès, über dessen Stellung zum Platonismus und Griechentum überhaupt Ernst Robert Curtius in seiner ausgezeichneten Monographie berichtet[1]). Aus Barrès' Buch „Le Voyage de Sparte", dem Niederschlag der Eindrücke seiner griechischen Reise, geht klar hervor, daß diesem echten Franzosen der neuesten Zeit das Hellenentum so gut wie unverständlich geblieben ist. Plato und Sokrates findet er langweilig; der Landschaft, der antiken Trümmerwelt, ja zum Teil auch der grandiosen Kunst von Hellas gegenüber bleibt seine Seele verschlossen. An Barrès' Stellung enthüllt sich die tiefe Fremdheit zwischen dem Genius der beiden Völker, ist Curtius' Endurteil. Die nationale Tradition der französischen Geister ist griechenfremd und im wesentlichen doch gallorömisch. Und zu allem stimmt das Urteil des Franzosen Jaques Rivière in seinem Buche von 1919 *„L'Allemand"*, das Curtius heranzieht: er findet Plato wegen seiner „orientalischen" Elemente bedenklich — die orientalischen Elemente d. h. das mystisch-Transzendente, gegen die sich der nüchterne lateinische Ordnungswille aufbäumt. Unsere Untersuchung bestätigt dieses Urteil; die nicht zu unterschätzende Bedeutung der französischen Mystik, im Zusammenhange mit dem Platonismus, wie ihn Brémonds Buch lehrt, spricht dagegen; ein definitives Urteil wage ich heute noch nicht zu fällen. Aber ich unterschreibe die letzte Schlußfolgerung, die Curtius aufstellt: „ein klares Bild von dem Wesensverhältnis Frankreichs und Griechenlands würde man gewinnen, wenn man die Geschichte des Platonismus in Frankreich verfolgte", und füge nur hinzu, daß eine sorgfältige Untersuchung der beiden anderen Geistesströmungen antiker Prägung ergänzend dazutreten muß, soll das Bild nicht einseitig bleiben.

---

[1]) Bonn 1921.

Leipzig. Fritz Neubert.

Esther bei Lope de Vega, Racine und Grillparzer.

Von **Walther Küchler** (Wien).

Vortrag, gehalten in der Grillparzer-Gesellschaft am 17. Januar 1924.

Grillparzer leitet einmal die Besprechung einer spanischen Komödie mit den Worten ein: „Ich bin, dem Himmel sei gedankt, wenig bewandert in der Literargeschichte." Er will wohl sagen, das Wissen von Namen und Titeln und Jahreszahlen, das Forschen nach äußeren und nebensächlichen Umständen, mit denen sich Literargeschichtler manchmal gern befaßten, hilft nicht viel, um das zu erreichen, worauf es bei der Aufnahme von Werken der Dichtung und Kunst ankommt.

Worauf es ankommt, ist, daß das Kunstwerk in seiner Größe oder Schönheit den Betrachter innerlich ergreife, daß es in seinem Eigenwerte zu uns spreche, daß durch die Form hindurch unsere angefachte persönliche Erregung irgendwie mit jener zusammentreffe, aus deren schöpferischer Kraft das Werk geboren wurde.

Nur das Werk als formgewordener Wille des Schaffenden und die Fähigkeit des Betrachtenden zur Hingabe und zur Empfänglichkeit sind nötig, um die ganz persönliche Feier zu bereiten, deren wir uns im künstlerischen Genuß erfreuen dürfen.

Dennoch, gerade bei Dichtern von der Art Grillparzers kann eine Verfeinerung, ja, kann das Letzte des künstlerischen Genusses erzielt werden, wenn man ein „wenig bewandert in der Literargeschichte" ist.

Grillparzer gehört auch deswegen zu den klassischen Dichtern, weil er die Handlung seiner Dramen nicht frei erfindet, sondern seine Stoffe der Überlieferung der Geschichte oder Legende entnimmt. Seine Absicht als Dichter geht dahin, tiefen menschlichen Gehalt, zusammen mit dichterischen Reizen aus Erzählungen oder Begebenheiten zu ziehen, die er irgendwo in Chroniken, Sagenbüchern oder geschichtlichen Werken oder schon von anderen Dich-

tern behandelt findet. Sein Ehrgeiz ist es, aus dem viel berührten Feuerstein des Menschlichen mit eigener Hand neue Funken zu schlagen, sein Werk, wie es sein innerer Blick erschaut, sein Sinn erwägt, aus den vorgefundenen Beständen und mit den eigenen Mitteln zu gestalten.

Weil es sich so mit Grillparzers Kunst verhält, wird man die volle Schönheit und Tiefe mancher seiner Werke denn auch erst durch den Vergleich mit Quellen, Vorlagen, früheren Versuchen älterer Dichter ganz erfassen können.

Sicher ist das der Fall bei der Würdigung des leider nur als Fragment hinterlassenen Estherdramas. So schön die Szene der Begegnung zwischen Esther und dem König ist — mit vollem Recht nennt Emil Reich in seinen Vorlesungen über «Franz Grillparzers Dramen»[1]) sie eine der glänzendsten der Weltliteratur — ihr bezwingender Reiz offenbart sich ganz erst dann, wenn man sich darüber klar geworden ist, daß in ihr der Genius Grillparzers wie in geistigem Wettkampf mit der alten und neuen legendarischen und dichterischen Überlieferung gerungen hat, um ein Gebilde zu schaffen, das unendlich tiefer und feiner, dichterisch reizvoller wäre als alle älteren Fassungen des Estherstoffes.

*

Die Zahl der Estherdichtungen von dem Estherbuch der Bibel an bis auf die Gegenwart — ein letztes französisches Estherdrama von André Dumas und Sébastien-Charles Leconte stammt aus dem Jahre 1912 — ist sehr groß. Aus ihrer Fülle seien für die heutige Betrachtung nur die biblische Erzählung, die Tragikomödie «La Hermosa Ester« von Lope de Vega, Racines Estherdrama und Grillparzers Fragment herausgehoben.

Die biblische Erzählung — es ist für unsere Zwecke gleichgültig zu wissen, ob ihr geschichtliche Ereignisse zugrunde liegen, ob oder inwieweit sie frei erfunden ist und in welcher legendarischen Entwicklung sie ihre endgültige Gestalt etwa um 130 v. Chr. erhalten hat — berichtet, wie der persische König Ahasverus, der mit dem historischen Xerxes (485—465) gleichzusetzen ist, nach der Verstoßung der Königin Vasthi die schöne Jüdin Esther zur Königin erhebt, wie Esther ihr Volk vor der Gefahr der Vernichtung rettet, die ihm von dem allmächtigen Günstling des Königs, Haman, zugedacht war, und wie Esther und ihr Vormund Mardochai zur Erinnerung an diese Errettung das Purimfest einsetzen.

[1]) Dresden 1909.

Versuchen wir an der Hand der Hauptzüge der biblischen Erzählung ihren literarischen Charakter zu erkennen.

Zuerst wird die Verstoßung der Vasthi erzählt: Am Ende eines persischen Staatsfestes, dessen Prunk und Üppigkeit ausführlich geschildert werden, entbietet der von Wein trunkene König die Königin Vasthi zu sich, um seinen Gästen ihre Schönheit zu zeigen. Da Vasthi sich weigert, zu erscheinen, läßt sich der König auf den Rat seiner Höflinge bestimmen, sie zu verstoßen, weil sie den Frauen des Landes ein schlimmes Beispiel von ehelichem Ungehorsam gegeben habe.

Um dem Könige, dessen Gedanken nach verrauchtem Zorn noch bei Vasthi weilen, eine neue Gemahlin zu verschaffen, werden auf Vorschlag der Höflinge alle schönen Jungfrauen des Landes versammelt. Nach zwölfmonatlicher Körper- und Schönheitspflege mit Balsamöl und Spezereien wird eine nach der andern dem König für eine Nacht zugeführt; ohne Ergebnis, bis die wunderschöne Esther ihm so gefällt, daß er ihr ein königliches Diadem aufsetzt und sie zur Königin an Vasthis Statt macht, d. h. richtig gedeutet, zu einer Lieblingsfrau, die, wie alle anderen Sterblichen, sich dem König nicht ungerufen nahen darf und manchmal viele Nächte lang nicht zum Beilager befohlen wird (IV, 11).

Es folgt die Rettungstat der Esther. Die Gefahr ist dadurch entstanden, daß Haman, von Mardochai durch Verweigerung des ihm gebührenden kniefälligen Grußes aufs Schwerste gekränkt, den unehrerbietigen Juden mit seinem ganzen Volke vernichten will und auch ohne Schwierigkeiten ein königliches Dekret erlangt, das die Niedermetzelung aller Juden an einem bestimmten Tage befiehlt. Doch Esther macht seinen Plan zu Schanden. Von Mardochai aufgefordert, begibt sie sich nach einigem Zögern mit Gefahr des eigenen Lebens — denn niemand darf bei Todesstrafe sich ungerufen dem König nahen — zu ihrem Gemahl, wird von ihm gütig aufgenommen, bittet ihn und Haman zu einem Mahle, wiederholt bei dieser Veranstaltung die Einladung zu einem zweiten Mahle, bei dem sie dann um Schutz für ihr Leben und das ihres Volkes fleht. Der König ist ohne Schwierigkeit gewonnen, Haman wird zum Tode verurteilt und Mardochai darf einen neuen Befehl ausgehen lassen, der den Juden erlaubt, an ihren Feinden Rache zu nehmen; und so werden in Susa 500, am folgenden Tage auf Esthers Bitten noch weitere 300 und in den Provinzen 75 000 Perser getötet. Zur

Erinnerung an diese Errettung wird das Purimfest eingesetzt, und Mardochai wird nach dem König der erste Mann im Reich.

Wenn man zusieht, wie diese und andere Züge aneinandergereiht und verarbeitet sind, so muß man anerkennen, daß der Roman mit nicht geringer technischer Geschicklichkeit erzählt wird.

Die Verstoßung der Vasthi ist eine kleine, nach pompösem Eingang anschaulich vorgetragene Novelle für sich. Die Schilderung der Erhebung der Esther, bei aller Flüchtigkeit, mit der sie vorüberzieht, vermag den Leser durch ein paar kleine erotische Pikanterien zu fesseln. Der Ablauf der Erretterrolle der Esther vom ersten erregenden Moment bis zum glücklichen Gelingen und zum Triumph darf als das Meisterstück einer mit äußerlichen dramatischen Effekten arbeitenden Darstellungskunst bezeichnet werden. Der Höhepunkt der Erzählung wird erreicht nach dem ersten Mahle. Es wird nicht gesagt — und das mag ein Mangel sein — warum Esther das Vorbringen ihrer Bitte auf eine neue Gelegenheit verschiebt. Aber die Zeit zwischen den beiden Gastmählern wird auf das Glücklichste ausgefüllt. Es wird nämlich erzählt, daß der König in der Nacht nicht schlafen kann, sich deshalb aus der Reichschronik vorlesen läßt und dabei erinnert wird, daß der Jude Mardochai ihm einst durch Aufdeckung einer Verschwörung das Leben gerettet und keine Belohnung für seinen Dienst erhalten habe. Trotz der frühen Morgenstunde ist Haman, durch eine neue Achtungsverletzung Mardochais aufs Heftigste empört, in der Nähe. Er will nämlich den König um die Erlaubnis bitten, den Verhaßten augenblicklich an einem bereits aufgerichteten Galgen hängen zu lassen. Auf Befragen des Königs, nicht ahnend, daß es sich um Mardochai handelt, empfiehlt er eine ungewöhnliche hohe Ehrung seines Feindes, in der fälschlichen Meinung, daß der König ihm selbst eine Auszeichnung zugedacht habe, und muß, in Ausführung seines Vorschlags, den verachteten Juden im Triumph durch die Stadt führen. So erleidet er auf dem Gipfel seiner Größe die bitterste Demütigung als tragikomisches Vorspiel seiner Verurteilung zum Tod an demselben Galgen, den er für Mardochai bestimmt hatte.

Wir haben es hier mit einer Erzählung zu tun, die ihren Stoff in gedrängter Form, Szene auf Szene, in dramatischer Anschaulichkeit und wohl berechneter Steigerung verarbeitet zwecks billiger Wirkung auf ein leichtgläubiges Publikum, das an prunkvoller Schilderung von Festesfreude im Königspalast und stark aufgetragener Melodramatik Gefallen findet, sich über die Bösartigkeit des argen

Volksfeindes gruseln und über seine Demütigung und Vernichtung schadenfroh freuen kann. Dem Erzähler war es offenbar darum zu tun, dem primitiven Patriotismus seiner Volksgenossen zu schmeicheln, indem er ihnen erzählte, wie ein zur Zeit der babylonischen Knechtschaft zu königlicher Größe gelangtes, schönes Mädchen ihres Stammes die ihm drohende Gefahr der Vernichtung beschwor und so den eigenen Leuten die Gelegenheit gab, das ihren Feinden anzutun, was diese ihnen anzutun gesonnen waren. Er kümmert sich nur um die effektvoll ausgedrückte Erzählung der äußeren Begebenheiten und denkt nicht daran, irgend welche feineren oder tieferen seelischen Stimmungen oder Gefühle zu schildern.

Daß er an so etwas nicht denkt, zeigt sich ganz besonders deutlich an der Art, mit der er die Gestalt der Esther nur aus dem Groben heraus formt. Esther ist schön und wirkt nur durch ihre Schönheit. Daß sie auch bescheidener Sinnesart war, wird angedeutet, ohne daß irgend welche Folgerungen aus dieser ihrer Eigenschaft gezogen werden. Als Mardochai in der Gefahr sie auffordert als Bittstellerin zum König zu gehen, weicht sie erst ängstlich zurück, um sich dann leicht bestimmen zu lassen und ihr Leben aufs Spiel zu setzen. Als Haman beseitigt worden ist und die Juden ihre Feinde niedermachen dürfen, bittet sie um Zugabe noch eines Tages zur Fortsetzung des Rachewerkes der Juden in Susa.

So steht sie ohne besonders ausgeprägte Physiognomie vor dem Leser. Der Erzähler hat aus ihr keine große, interessante Heldin zu machen verstanden. Stoffliches, Anekdotisches, Novellen- und Schwankartiges wiederzugeben, merkwürdige und gefährliche Verwicklungen, die zuletzt mit einem großen Gemetzel glücklich für seine Landsleute endigen, das war seine Sache, nicht inneres, persönliches Erleben vorzuführen.

Die Esthergeschichte wurde im Altertum noch einmal erzählt, und zwar von dem jüdischen Geschichtsschreiber Flavius Josephus im 6. Kapitel des 11. Buches seiner Jüdischen Altertümer. Flavius Josephus folgt getreulich der älteren Erzählung, indem er nur hier und da einige Züge hinzufügt, die das Bestreben zeigen, da wo an besonders wichtigen Stellen die Vorlage allzu lakonisch, vielleicht unklar oder unwahrscheinlich ist, Erklärungen einzuschalten. So gibt er z. B. an, warum Vasthi dem Befehl des Königs nicht folgte, warum Mardochai vor Haman nicht das Knie beugte und fügt hinzu, daß Haman als geborener Amalekiter schon von jeher den Juden feindlich gewesen sei.

Von besonderer Wichtigkeit für die spätere Behandlung des Estherstoffes in bildender Kunst und Dichtung sind zwei seiner Hinzufügungen geworden. Einmal hat er die Szene der vor dem König erscheinenden flehenden Esther in einer Weise ausgestaltet, die angetan ist, den rührenden Nimbus um die Gestalt der schönen Königin zu erhöhen. Er läßt Esther im Thronsaal auftreten, gestützt auf eine Dienerin, während eine zweite die Schleppe ihres Gewandes trägt. Die vor Verwirrung und Angst errötende Schöne sinkt beim Anblick des in kostbarem Schmuck majestätisch auf seinem Thron sitzenden Gemahls, der sie finster und zornig betrachtet, ohnmächtig in die Arme ihrer Dienerinnen, so daß der König von seinem Thron aufspringt, sie umarmt und zärtlich auf sie einredet. Die zweite wichtigere Erweiterung besteht darin, daß er in die — wie schon oft bemerkt — auffallend profan gestimmte Erzählung das religiöse Element einführt, indem er deutlicher und nachdrücklicher bei mehreren Gelegenheiten die Fügung durch die göttliche Weisheit und Gerechtigkeit betont — er läßt z. B. vor dem Gang zum König Esther, Mardochai und die Juden nicht nur fasten, sondern auch um Gottes Beistand flehen und den zornigen König durch Gottes Fügung umgestimmt werden.

Im christlichen Mittelalter und dann später in allen Jahrhunderten griff man, wie andere biblische Stoffe, so auch die Esthererzählung zu erbaulicher und unterhaltender Darstellung auf. Neben einem provenzalischen Roman des 14. Jahrhunderts gibt es eine ausführliche szenische Bearbeitung in dem französischen dramatischen Mysterium des Alten Testamentes; gibt es italienische, französische, spanische, deutsche, englische, lateinische Fassungen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, finden wir Estherbilder in der Malerei, meist Wiedergaben des Erscheinens der flehenden Esther vor dem Könige nach den erweiternden Zutaten des Flavius Josephus. Den Triumphzug des von Haman geführten Mardochai radiert im 17. Jahrhundert Rembrandt.

Alle älteren Bearbeitungen der Esthererzählung übertrifft des großen spanischen Dramatikers Lope de Vega im Jahre 1612 aufgeführtes Drama «La Hermosa Ester», das dem jungen Grillparzer so sehr gefiel und wohl die entscheidende Veranlassung für ihn wurde, sich nun selbst mit dem Gegenstande dichterisch zu beschäftigen.

Lope de Vega macht aus der übernommenen Erzählung ein Drama im Lope de Vega-Stil. D. h. zunächst, er übersetzt die in der

Form der Erzählung vorgetragene Begebenheit in eine in überaus zahlreichen Szenen sich abspielende dramatische Handlung. Zu solcher Technik hatte die szenisch und dialogisch gebaute alte Erzählung ihm trefflich vorgearbeitet. So ist er ihr denn getreulich, Szene um Szene, gefolgt, indem er wohl keine der vorgefundenen außer Acht ließ, sie sogar noch um ein Erkleckliches vermehrte; mit dem Erfolg, daß in den drei Akten seines Dramas mindestens fünfzig Szenen, bald in kurzem, raschem Rhythmus, bald in langsamerem Gang aufeinander folgen.

Um nur einige der vielen Szenen anzuführen: Das Drama setzt mit dem prunkvollen Gastmahl ein, der Verstoßungsbefehl wird der Königin Vasthi überbracht, der Gestellungsbefehl an die Jungfrauen wird im Dorfe ausgetrommelt, eine Bäuerin faßt den komischen Entschluß, sich dem König vorzustellen, Ester erscheint im Prachtkleid vor dem auf dem Thron sitzenden König, der Hochmut des Aman äußert sich in harter Behandlung von Bittstellern, Mardochai belauscht die Verschwörung gegen den König, teilt die Entdeckung der Ester mit, die sie an den König weitergibt, worauf die Entlarvung und Verurteilung der Verschwörer erfolgt und Ester den Mardochai als Entdecker angibt, so daß allein fünf Szenen dieser Verschwörung gewidmet sind. Die mehrmaligen Grußverweigerungen des Mardochai erfolgen auf der Bühne; darauf Empörung des Aman, Erwirkung des Vernichtungsdekrets, Hin und Her des Kämmerers zwischen Mardochai und Ester, die Aufforderung zum König zu gehen, das Erscheinen Esters vor dem König, die schlaflose Nacht des Königs, Vorlesung mehrerer Eintragungen in der Chronik, Bitte des Aman Mardochai aufhängen zu dürfen, sein Rat, der erst von zwei Bürgern angekündigte, dann vorgeführte Triumphzug des Mardochai, Unterhaltung des Aman mit Gattin und Freund über seine Demütigung, Vorbereitung zum Gastmahl, die Mahlzeit zu Gesang von Musikern, Esters Bitte und Anklage, Verzweiflungsmonolog des Aman, sein Gnadeflehen, seine Verurteilung zum Galgen, Esters Bekenntnis ihrer jüdischen Herkunft, Widerruf des Mordbefehls, Übertragung der Macht an Mardochai und Schlußapotheose durch die Huldigung von Blumen und Zweige tragenden Juden vor dem König und Ester.

Das ist ein Drama, gebaut ganz in mittelalterlicher Technik, völlig übereinstimmend mit dem Verfahren der alten französischen Mirakelspiele. Dramatische Epik, geflossen aus der naiven Freude am stofflichen Vorgang, an der unmittelbaren Schau der Geschehnisse;

ein Verfahren, das höchste, abwechslungsreiche Lebendigkeit erzielt und das seh- und hörfreudige Publikum in beständiger, willkommener Anspannung hält.

Seh- und hörfreudig ist das Publikum. Es werden durch die zahlreichen Bilder und Vorfälle nicht nur seine Augen aufs angenehmste unterhalten, sondern — und darin liegt die zweite bedeutsame Eigenart des spanischen Dramas — es werden auch seine Ohren durch die sprachliche Diktion entzückt. Lope de Vega ist ein Sprachkünstler ersten Ranges, der trotz des unerschöpflichen Reichtums an Handlung genug Zeit hat seine Personen in der blühenden Sprache der spanischen Renaissancedichter ihre Gefühle in Gesprächen und Monologen ausbreiten zu lassen.

In von Fall zu Fall wechselnden metrischen Formen — um wieder ein paar Beispiele anzuführen — äußert sich der Stolz des Königs auf den Besitz der schönen Vasthi, feiert er in porträthafter Schilderung die Reize ihrer Gestalt. In wehmütigen Worten nimmt Vasthi Abschied von Krone und Liebe, in klagendem Selbstgespräch bekundet der König Reue über den vorschnellen Entschluß. Ester versenkt sich trauernd in das Leid ihres Volkes, sendet ein inniges Gebet zu Gott um Erbarmen oder fleht betend um Beistand in ihrem Rettungswerke. Mardochai ergeht sich in trüben, dann hoffnungsvollen Betrachtungen über das Schicksal der Juden und stimmt bewegliche Jeremiaden über die durch Aman drohende Vernichtung an. Aman bringt prahlerische Fanfaronaden, trübselige Erwägungen und Verzweiflungsausbrüche vor. Die Hirtin philosophiert über das Bedürfnis des Königs nach derber, ländlicher Schönheit, und der Hirte klagt über den Verlust der geliebten Hirtin.

Durch solche und andere frohe oder schmerzliche Reden und Ergüsse, fromme Gebete und leidenschaftliche Klagen kommt das Element des Lyrisch-Stimmungshaften in das Stück hinein, und man kann wohl sagen, daß gerade in dieser Durchdringung der überreich gebotenen Geschehnisse mit gefühlvoll-lyrischen Stimmungswerten, die in künstlerischer, lebendig flutender Rede dargeboten werden, das Geheimnis der auch noch den heutigen Leser packenden Darstellungskunst des spanischen Dichters zu suchen ist.

Fragen wir nun, was die Kunst Lope de Vegas aus dem Estherstoff gemacht hat, so können wir sagen: Er hat die überlieferte handlungsreiche, aber gefühlsarme Erzählung im Sinne seines sprühenden Talentes, das die Fülle szenischen Lebens mit Leidenschaft und Schmelz menschlicher Gefühle zu verbinden wußte,

stilisiert und hispanisiert. Stilisiert und hispanisiert besonders dadurch, daß er ihr einen stärkeren religiösen Charakter verleiht und das Galant-Amouröse in den Beziehungen zwischen Ahasver und Ester mehr betont.

Der von Anfang an frommgestimmten, über die Knechtschaft der Juden trauernden Ester wird von Mardochai nahegebracht, daß der Himmel von ihrem heiligen Eifer Taten erwarte; sie ist sogleich bereit Gottes Willen zu gehorchen, in ihrer Niedrigkeit oder wie immer, und brennt vor Begier die ihr infolge der Wahl durch den König möglicherweise zufallende Aufgabe zu erfüllen. Sie ist dann später ohne Zögern, mit Gefahr ihres Lebens, bereit, zum König zu gehen. Vor dem Mahle betet sie, nach so vielen anderen Gebeten, daß Gott den Aman durch ihre Hand fallen lassen möge. Ebenso wie Ester die fromme Jüdin, ist Mardochai der seinem Gott ergebene wie ein Prophet glaubenseifrige Jude.

Ihnen gegenüber erscheint der König als der galante Liebhaber. Nachdem er erst im Besitz der schönen Vasthi den Gipfel seines Glücks erblickt hatte, ist er im Nu von der überwältigenden Schönheit der Ester bezaubert. Er verkehrt mit ihr, die ihm nur als die der Majestät des Königs schmeichlerisch huldigende, ergebene Gattin begegnet, stets in den zärtlichsten und liebevollsten Redensarten und redet sie nie anders als „bella Ester“ oder „hermosa Ester“ an. Mit gutem Grund trägt das Drama den Titel „La Hermosa Ester“; denn Esters Triumph ist der Triumph der Schönheit, die Hinwegsetzung der durch die Schönheit des Weibes beim Manne erweckten Liebe über alle Rücksichten. Was sind dem verliebten König Juden und Perser? Als Ester ihm enthüllt, daß Aman sie und ihr Volk vernichten möchte, hört er nur, daß sie bedroht ist und ruft mit der Entrüstung des Liebenden aus:

> ¿Amán se atreve á tu vida
> Si del más sutil cabello
> Tuyo depende la mia?

Die schwärmerische Verliebtheit des Königs in seine schöne Gemahlin bewirkt, daß ebenso wie in der Bibel das Motiv des Verschweigens ihrer jüdischen Herkunft auch bei Lope de Vega für Ester gar keine unangenehmen Folgen hat. In der Bibel wird es nur im Anfang einmal kurz angedeutet und dann nicht mehr berührt; bei Lope taucht es zum Schluß wieder auf, um sogleich in galantem Liebesgetändel zugedeckt zn werden. Der König, weit

entfernt, der so lang diskreten Gattin zu grollen, möchte ihr vielmehr einen Tempel errichten lassen als der Göttin seines Heils.

*

Die religiöse Note wurde die herrschende in Racines Gedicht; denn die galante konnte er nicht brauchen. Racines Estherdrama trägt religiös-pädagogischen, höfischen und französisch-klassischen Charakter.

Racines auf höheren Wunsch übernommene Aufgabe bestand darin, eine mit Musik und Gesang durchsetzte dramatische Dichtung frommen, moralischen Inhalts zu verfassen, die von den vornehmen jungen Mädchen, denen in Saint-Cyr durch Frau von Maintenon Frömmigkeit, Geistesbildung und gesellschaftlicher Schliff beigebracht wurde, aufgeführt werden könnte. Er selbst schlug ein Estherdrama vor, war dann bei der Ausarbeitung bestrebt, sich genau an die biblische Überlieferung zu halten und vermied sorgfältig dem als heilig aufgefaßten Gegenstand profane Elemente beizumischen.

Die religiöse Färbung kommt dadurch zustande, daß Racine in Übereinstimmung mit dem von ihm benutzten Flavius Josephus und dem ihm sicher unbekannt gebliebenen Spanier das Gottgewollte des Ablaufs der Dinge häufig betont, daß er Esthers Tat von Mardochai als eine ihr von Gott auferlegte Prüfung ausgeben läßt, daß auch der König zum Schluß frommen Regungen hingegeben ist. Die das Stück durchziehenden Schwingungen des religiösen Tones werden eigentlich nie unterbrochen, da, wenn Handlung und Gespräche aufhören, die Gesänge des Chors ihn wiederaufnehmen, sei es, daß die Sängerinnen über das Leid der Juden klagen oder von Hoffnung singen oder um Hilfe flehen oder über das Los der Gottlosen oder Frommen reflektieren oder in langem Dank- und Lobgesang den glücklichen Ausgang feiern.

Die Aufführung dieses so religiös gestimmten Stückes wurde eine höfische Angelegenheit allerersten Ranges. Ludwig XIV. wohnte einigen der ersten Proben und sodann sämtlichen sechs Vorstellungen in Saint-Cyr, im Januar und Februar 1689, bei. Er selbst ließ Einladungen, die als hohe, heißersehnte Auszeichnung geschätzt wurden, ergehen, brachte den König und die Königin von England, Prinzen und Prinzessinnen des königlichen Hauses, vornehmste Höflinge und Bischöfe mit und überwachte an der Eingangstür des Theatersaals persönlich die Eintretenden.[1])

[1]) Vgl. die *Notice* zu «Esther» von Paul Mesnard in «Œuvres de J. Racine» in der Sammlung «Les grands écrivains de la France» Bd. 3 S. 401 ff.

Racine, als geschmeidiger Hofdichter, hatte dafür gesorgt, daß das Stück der Majestät und seiner Freundin gefiel und daß es den Hofschranzen gefallen mußte. Gleich der Prolog war eine einzige schmeichlerische Huldigung vor dem König als dem frommen, für Gottes Sache allzeit bereiten Herrscher, und auch die im 3. Akt dem tafelnden Ahasverus dargebrachte Huldigung der jungen Jüdinnen durfte Ludwig XIV. auf sich beziehen. Ebenso wie dem Könige sagte der Dichter der Frau von Maintenon einige artige Schmeicheleien. Wenn Königin Esther ihre fromme Zurückgezogenheit dadurch fruchtbar macht, daß sie junge Glaubensgenossinnen um sich sammelt, um sie in der Sittsamkeit und in der Furcht des Herrn zu erziehen, so hauptsächlich deshalb, um jedermann sogleich an das Gott wohlgefällige Werk der von Frau von Maintenon begründeten Mädchenerziehung denken zu lassen.

Der klassische Charakter des Stückes zeigt sich in Komposition und Stil. Die Handlung berücksichtigt nur die letzten Phasen der biblischen Erzählung. Sie beginnt, nachdem Esther längst Königin geworden ist, in der 3. Szene des 1. Aktes mit dem Erscheinen des Mardochai, der Esther von dem Vernichtungsplan unterrichtet und sie auffordert zum Könige zu gehen. Sie setzt sich im 2. Akt mit der Frage des Königs an Aman, wie Mardochai zu ehren sei und mit dem Besuch der Esther beim Könige fort, um im 3. Akt mit dem Geständnis der Esther, der Verurteilung des Aman, der Erhöhung des Mardochai, dem Widerruf des Edikts und der Zurückgabe der Freiheit an die Juden zu enden.

Die Beschränkung der Handlung auf wenige Szenen bringt es mit sich, daß Manches erzählt wird. So erzählt Esther einer ahnungslos herbeigeeilten Freundin, der traditionellen Vertrauten der klassischen Tragödie, ihre Erhebung zur Königin und die durch Mardochai erfolgte Aufdeckung der Verschwörung gegen das Leben des Königs. Im 2. Akt erst erfährt der Zuschauer durch den Bericht des Mardochai, daß Aman aus Ärger über den verweigerten Kniefall das ganze Volk der Juden verderben wolle. Im 3. Akt erzählt Aman seiner Gattin, welche Demütigungen er über sich hat ergehen lassen müssen.

Gegenüber der primitiveren Technik des wahllosen Aneinanderreihens zahlreicher Vorgänge, wie sie Lope de Vega liebte, übt so Racine die schwierigere Kunst der Auswahl des Wichtigsten. Ergibt sich dabei der Nachteil, daß Verschiedenes kürzer oder länger erzählt werden muß, so erzielt der Dichter doch auch den Vorteil,

daß er den Stimmungsgehalt einiger der wenigen Szenen um so eindrucksvoller herausarbeiten konnte. Ein Beispiel dieses Bemühens ist gleich der überraschende, nächtliche Einbruch des in Büßergewand gekleideten, aschebestreuten Mardochai in das stille Gemach der Esther mit der schreckensvollen Aufgeregtheit und der Eindringlichkeit seiner Reden und Mahnungen. Die Szene des Erscheinens der bittenden Esther vor Ahasverus, die Lope, der Bibel folgend, ziemlich kurz abgetan hatte, ist von Racine nach den ausschmückenden Zutaten des Flavius Josephus bühnenwirksam ausgestaltet worden. Ebenso sind im 3. Akt das Geständnis der Esther und die daran sich anknüpfenden Vorfälle im Hinblick auf packende Wirkung gearbeitet. Auf packende Wirkung, deren Stilisierung aber im Sinne des Klassizismus unter der Forderung der Schönheit, des Maßes, der Größe und Würde steht. Und so entspricht der Charakter des Werkes, das sein Verfasser, stets im Wetteifer mit den Alten, auch durch Einführung des Chorgesangs der griechischen Tragödie anzugleichen bestrebt war, ganz dem bewundernden Urteil der Frau von Sévigné, die nach Hörensagen von ihm rühmte: «Tout est beau, tout est grand, tout est traité avec dignité» und dann, als sie selbst der Aufführung hatte beiwohnen dürfen, schrieb: «Tout y est simple, tout y est innocent, tout y est sublime et touchant.»

Nicht nur der Gesamteindruck des Werkes wird durch die Hervorhebung dieser Eigenschaften aufs Beste umschrieben, auch gerade auf die Persönlichkeit der Esther, wie Racine sie dargestellt hat, treffen diese Bezeichnungen schön, groß, würdig, einfach, unschuldig, erhaben und rührend zu. Das Rührende ist vielleicht der stärkste Zug in ihrem Bilde bei Racine. Nicht nur in der großen Szene vor dem König hat er der edlen Frau die Angst und Schwäche, das Weiblich-Demütige, den rührend-frommen Augenaufschlag der Heiligen des Guido Reni gegeben, auch sonst hat er sie in das Wesen der stillen, traurigen Dulderin eingesponnen. Als Mädchen hatte sie seufzend über das Unglück Zions dahingelebt; zitternd hat sie den geheimen Plänen Mardochais gehorcht, ist vor den König getreten und hat ihre Rasse und Herkunft verborgen. In ihrer glanzvollen Stellung am Hofe ist sie ohn' Unterlaß bekümmert, im Gedanken an das Unglück ihres Volkes, sie leidet schweigend unter der Verachtung der Ihrigen, Verachtung, die auch der Gatte teilt. Darum lebt sie zurückgezogen und einsam, sich erniedrigend zu den Füßen des Höchsten, beseelt von dem Wunsche, sich vergessen zu lassen, «me cherchant moi-même», wie sie im Streben nach Ver-

innerlichung und Vertiefung bekennt, und in der Erziehung jüdischer Jungfrauen ihre Befriedigung suchend.

Sicher, «Esther» gehört nicht zu den großen Werken des größten klassischen Dichters der Franzosen, und dem fremdgeborenen Leser mag es wohl besonders schwer fallen, den feierlichen Prunk, den halb höfischen, halb klösterlichen Stil dieses Jungmädchendramas zu genießen. Aber es war doch wohl nur einem großen Dichter möglich, dieses rührende Estherbild in seiner Einfachheit und Schlichtheit zu zeichnen: Esther, die reine, unschuldige, fromme, demütige, durch göttliche Fügung zur Größe geführt, der sie ängstlich und scheu entflieht; Esther, die, aus dem Gefühl ihrer Schwäche heraus, zum Opfertode bereit, sich zur Tat entschließt und zuletzt die Kraft gewinnt in warmen und starken Worten für ihr Volk zu sprechen, für den einzigen, ewigen und allmächtigen Gott zu zeugen und des Königs Herz zu rühren.

Es ist keine Frage, daß Racine als Erster die bei aller äußeren Geschicklichkeit volkstümlich rohe Esthererzählnng der Bibel verfeinert und verinnerlicht hat, indem er in Esthers Gestalt das rührende Bild feiner, fast mimosenhaft-zarter Weiblichkeit zeichnete, die aus Trauer und Demut heraus den Mut zum Opfer und die Kraft zur Tat findet.

*

Was reizte Grillparzer, den Estherstoff neu zu dichten? Sicher nicht der Wunsch Esther noch einmal mehr als jüdische Heroine, als Retterin ihres Volkes darzustellen. Ihn reizte einzig und allein die im Estherstoff verborgene seelische Problematik, an die von allen Bearbeitern vor ihm nur Racine gerührt hatte, herauszuarbeiten.

In der biblischen Erzählung ist ein entwicklungsfähiger, seelischer Keim enthalten, der so gut wie unbeachtet geblieben war. Esther gelangt wohl durch ihre Schönheit auf den Thron, doch vielleicht nur, weil sie ihre jüdische Abstammung verschwieg. Aber dieses von Mardochai ihr gegebene Schweigegebot spielt in allen Estherdichtungen bis zu Grillparzer für die Auffassung des Esthercharakters, für Verwicklung und Lösung der Handlung gar keine oder nur eine ganz untergeordnete Rolle. Das Verschweigen gibt nur die Möglichkeit der Erhöhung und der späteren Rettungstat.

Für Grillparzer aber sollte — sicher von der ersten Konzeption der Dichtung an — das Schweigegebot den Knotenpunkt des ganzen Dramas bilden. Im Schweigen der Esther über ihre Herkunft vor dem Könige sollte die Schwere des Konfliktes liegen.

So hat der Dichter — 68jährig — es der Frau von Littrow erklärt[1]), und es liegt nicht der geringste Grund vor an seiner Angabe zu zweifeln.

In der Lage, in der Esther sich befindet, schweigen, kann heißen, eine Schuld auf sich laden. Und so wird mit einem Schlage Esther bei Grillparzer eine schuldbeladene tragische Heldin.

Die tragische Heldin eines klassischen Dichters — und Grillparzers Kunst ist im Garten des Klassizismus erblüht — muß eine Persönlichkeit sein. Die Esther der Überlieferung war ein Werkzeug in der Hand des Mardochai oder Gottes oder von beiden. Niemand von den älteren Bearbeitern hatte sich ernstlich gefragt, wie sich denn Esther innerlich zu der ihr aufgezwungenen Brautwahl verhalte, mit welchen Gefühlen sie, die niedrige Jüdin, das Bett des allmächtigen Perserkönigs besteige.

Für Grillparzer ergab sich als erste Folge der von ihm vorgenommenen innerlichen Erhöhung der Esther zur tragischen Heldin die Notwendigkeit, sie nicht als willenlose Sklavin in den Harem des Herrschers einziehen, sondern sie als Persönlichkeit ihm gegenübertreten zu lassen. Dieser Notwendigkeit verdanken wir die Szene der ersten Begegnung zwischen den Beiden, eine Szene, deren Verständnis vorbereitet wird durch das Gespräch zwischen Mardochai und Esther im 1. Aufzug.

Als welcher Mensch und mit welchen Gefühlen tritt Esther vor den König und wird sie die seine?

Esther ist ein lebhaftes, impulsives, stolzes Mädchen. Trotz des vertrauten Umgangs mit dem schriftgelehrten, fromm-eifrigen Oheim ist sie ganz unreligiös geblieben. Ein Weltkind, dabei ein Mensch der Besinnlichkeit. Der Natur und dem Leben ist sie mehr zugewandt als Gott und den heiligen Büchern. Im Gespräch mit dem Oheim offenbart sie die Selbständigkeit und Freiheit ihres Geistes. Sie äußert Gedanken über die Stellung der Erde und des Menschen im Weltganzen, die weit über das Fassungsvermögen des bibelgläubigen Alten hinausgehen, und sie beurteilt die Schwäche nationaler Selbstüberhebung mit einem Freimut, der ihrem Oheim ganz unverständlich ist, so daß er den bitteren Unterton, der durch ihre Worte zittert, ganz überhört. Sie ist in solcher Aufregung zu ihm, zu ihrer gemeinsamen Hütte zurückgekommen, daß sie, als er ihr nicht gleich öffnet, Schloß und Riegel fast aufgebrochen

[1]) Auguste von Littrow, Aus dem persönlichen Verkehr mit Franz Grillparzer. Wien 1873.

hätte. Er spürt nicht die geheime Erregung, in der sie sich befindet. Sie hat nämlich im Dorfe die merkwürdige Nachricht vernommen, daß man dem Könige aus dem gemeinen Volke eine Frau suche:

> Es geht ein Ruf durch's Land, der alle Mädchen,
> Nicht häßlicher als ich, nach Hofe fordert,
> Zu stellen sich der fürstlich hohen Wahl.

Nicht häßlicher als ich! Warum sollte nicht auch ich in Frage kommen? So fragt wohl eine Stimme in ihr. Doch das aufsteigende, instinktive Begehren wird sogleich von einem stärkeren, edleren, freieren Gefühl verdrängt. Ihr weibliches Feingefühl widersetzt sich dem despotischen Befehl, und zugleich steigt die halb mit Genugtuung, halb mit Bitterkeit empfundene Gewißheit in ihr auf, daß ihre Zugehörigkeit zum verachteten Volk der Versklavten sie vor der Wahl durch den König sichere. Als dann der Hauptmann erscheint, um sie, von ihrer Schönheit betroffen, sogleich mitzuführen, setzt sie diese roh gebieterische Werbung in Empörung. Sie sucht sich durch das vom Oheim jäh ihr abgeschnittene, in diesem Augenblick auch nutzlose Geständnis ihrer Herkunft dem Zwange zu entziehen und geht mit; wohl gezwungen, wohl im widerstrebenden Bewußtsein verletzter weiblicher Würde, aber doch auch wie betäubt von dem Vorgefallenen, als ob plötzlich die Wirklichkeit in ein Märchen verwandelt worden wäre.

«Fast scheint's ein Märchen», läßt Grillparzer sie sagen; versonnen, träumerisch, wie abwesend wohl vor sich hinflüstern. Worte, die ihre geheimste Stimmung magisch beleuchten, die aus der Tiefe des Unbewußten aufsteigen, von dort, wo das Verlangen nach dem Unbekannten, der Trieb nach Glück, die verborgenen Wünsche schlummern, all das Geheimnisvolle, das nun in ihr aufgestört ist. So daß sie sich willenlos führen läßt, wohin das Schicksal will: «Fast scheints ein Märchen».

Und Esther gelangt ins Märchenland, und dort begegnet ihr nicht ein tyrannischer Despot, sondern ein vornehmer, gütiger Herr, ein Mensch, der ihr keine Angst einflößt, so daß sie die Unbefangenheit ihres klaren und sicheren Wesens vor ihm sogleich wiedergewinnt und freimütig und ungeschminkt auf seine Fragen kluge Antworten gibt. Ein Einsamer, der einen Rat, einen Trost, eine Seele sucht, der das Vertrauen in die Menschen verloren hat, tritt vor sie hin, dem in aufquellendem Mitleid ihr Herz sich zu-

wendet, ihr Mitgefühl und dann auch ihre Liebe. Ohne daß sie es wollte und wußte, wie aus der verwirrenden Märchenstimmung, die sie umfängt, entquillen ihr Worte, mit denen der Märchenkönig die Fesseln windet, in die er sie und sie sich verstrickt; und unversehens wird aus dem Zwang, den sie fürchtete und verabscheute, das Werben des Mannes um ihre Liebe, um das Weib als Persönlichkeit. Nicht mehr Ahasverus wählt mit Kennerblick unter allen Jungfrauen die schönste, die ohne Widerstreben die allerhöchste Auszeichnung empfängt, sondern er wirbt um die Widerstrebende, die mit dem gefühlsdurchbebten Worte «Herr»! sich ihm als Magd und Herrin in Freiheit zu eigen gibt. So wird Esther Königin.

Der unsagbare Reiz, der über dieser Szene ausgebreitet liegt, rührt vielleicht gerade davon her, daß in ihr Menschliches und Märchenhaftes sich durcheinanderschlingen, Überraschung und Verwirrung des Herzens, Liebeswerbung und Geständnis in der Szenerie von Tausend und einer Nacht.

Wie Esther Königin wird, das ist eine Dichtung für sich. Die ganze dichterische Größe Grillparzers zeigt sich in dem Tiefblick, mit dem er aus dem niedrig-gemeinen Vorschlag der Höflinge und aus der Schaustellung des schönen Mädchens vor dem Herrscher die Szene der Brautwerbung und des Jaworts herausgehoben hat wie edles Gold aus gewöhnlichem Sand.

Wie geht es nun weiter? Wie sollte es weiter und bis zum Ende gehen? Das Bruchstück der einzigen vorhandenen Szene des 3. Aufzuges zeigt die Richtung.

Mardochai hat, wie in der Bibel, die Verschwörung entdeckt. Da er nicht selbst in den Palast gelangen kann, so hat er der Königin einen Zettel mit der Mitteilung des Anschlags zustellen lassen. Diese hat ihrem Gatten die Nachricht überbracht, und als der sie fragt, ob sie den Angeber kenne, da, schnell und ohne Zögern, verneint sie die Frage. Das ist so deutlich wie möglich. Esther lügt. Sie hat bisher geschwiegen, nun lügt sie. Ja noch mehr. Als dann der König den Zettel sehen will, da versucht sie, wie wenn der erste Schritt unweigerlich den zweiten nach sich zöge, ihn zu unterschlagen. Die Unterschrift des Namens deucht ihr wohl gefährlich.

Kein Zweifel, Esther ist auf schiefer Bahn, und die kurze, unvollendete Szene zeigt sie uns im Herniedergleiten. Das Schlimmste ist für sie zu befürchten; denn

> das ist der Fluch der bösen Tat,
> daß sie fortzeugend Böses muß gebären.

Diesem Verhängnis — Quintessenz aller klassischen Poetik — muß Esther unterliegen. Hätten wir kein Wort aus Grillparzers Munde, so müßten wir auf Grund des Vorhandenen diesen Schluß ziehen. Doch hat auch der Dichter selbst die Absicht dieses Ausgangs ganz scharf formuliert. Zu Frau von Littrow hat er gesagt: „Durch Unwahrheit ist sie Königin geworden, und so ist die Unmöglichkeit, sich Unschuld und Reinheit zu bewahren, von vornherein gegeben.“ Und kurz vorher auf die Frage: „Und die Esther?“ sagte er: „Stirbt auch, stirbt auch, nachdem sie eine Canaille geworden ist . . . . . stirbt auch, oder führt ein qualvolles Leben neben dem krankhaft erregten König.“

Daß Grillparzer einen solchen Ausgang des Dramas beabsichtigt hätte, haben manche ihm nicht glauben wollen. So bemüht sich z. B. Emil Reich in seinen erwähnten Vorlesungen glaubhaft zu machen, daß die Äußerungen Grillparzers gegenüber Frau von Littrow nicht ganz ernst zu nehmen seien, daß sie nur als Improvisationen des von der langen Unterhaltung ermüdeten, greisen Dichters, der zu Ende kommen wollte, aufzufassen seien. Reich mißt den Ausführungen, die Grillparzer mehr als zwei Jahre vorher dem Wiener Universitätsprofessor Zimmermann gemacht hatte, mehr Wahrheit zu. Ihm hatte der Dichter u. a. Folgendes gesagt: „Der König sollte sich als schwacher, aber sehr edelmütiger Mann zeigen; die Esther und der Mardochai ganz nach der Bibel . . . Zuletzt sollte sich alles ganz gut lösen, mehr wie im Schauspiel. Niemand sollte umkommen, außer dem Haman.“

Handelt es sich in diesen beiden so verschieden lautenden Angaben wirklich um zwei einander unbedingt ausschließende Äußerungen? Das anzunehmen, ist durchaus nicht nötig. Es werden nämlich in den zwei Unterhaltungen gar nicht zwei grundverschiedene Pläne entwickelt, sondern die beiden Äußerungen bezeichnen etwa die Pole, zwischen denen Grillparzer in seinen Bemühungen zum Abschluß zu kommen, hin und her schwankte; bezeichnen Variationen eines und desselben Planes.

Grillparzer hat sich die Sache selbst so schwer als möglich gemacht. Wenn der Greis vor Frau von Littrow bekannte, daß der Plan der Dichtung ihm „mehr wie eine Musik“ vorgeschwebt hätte, so darf man sich durch dieses schöne Wort nicht verführen lassen zu glauben, daß die Gestalten seiner Phantasie wie in weichem, melodischem Schweben sich vor ihm bewegt hätten. Man darf sich vielmehr die Arbeit an «Esther» vielleicht so vorstellen, daß der

größte Teil der ausgeführten Szenen verhältnismäßig leicht, mit sicherer Hand, in erster froher Schaffensglut niedergeschrieben ist und daß dann, als mit dem Höhepunkte des 2. Aktes ein erstes, ihm deutlich vor der Seele stehendes Ziel erreicht war, die heraufbeschworenen Schwierigkeiten so groß wurden, daß der Dichter sie zuletzt nicht mehr recht bewältigen konnte und auch deswegen vielleicht die Arbeit allmählich ruhen ließ.

Der Estherplan war von ihm auf zwei verschiedene Esthergestalten angelegt worden. Esther ist als Mädchen eine andere denn als Königin; zum mindesten, ihr Königinnentum hat etwas Neues, Fremdes in sie, die rein und offen und klar war, hineingebracht. Reich hat vollkommen Recht, wenn er die Meinung Alfred von Bergers zurückweist, der in einem Vortrag über «Esther»[1]) hatte nachweisen wollen, daß Esthers sittlicher Verfall sich bereits in der Begegnung mit dem König, ja fast schon vorher, vorbereitet, weil sie, noch ehe sie ihn gesehen, Königin werden wollte und in dieser Absicht ihr Verhalten mit klug-raffinierter Kunst der Verstellung, als gelehrige Schülerin des korrupten Höflings Haman, einrichtet. Nein, in dieser Szene kann von Lüge und kunstvoller Verstellung keine Rede sein, hier ist alles Natur, wahre, weibliche Natur, Sieg des Triebhaft-Weiblichen über das Verständig-sittlich-Weibliche, oder besser, Zusammenklang von Instinkt und Würde. In dieser Stunde, in der, aus zwei verschiedenen Welten kommend, Mensch mit Mensch zusammentraf, stand Schweigen oder Nichtschweigen nicht in Frage. Es ist fast, als ob Grillparzer, während er diese Szene dichtete, selbst vergessen hätte, daß er seiner Heldin aus ihrem Schweigen eine Schuld bereiten wollte. Hier Schuld suchen wollen, hieße unmenschlich sein. Dennoch wird in dieser Stunde der Grund, die Möglichkeit zu Esthers Schuld gelegt. Denn was ihr reiner Wert in dieser Märchenstunde sich errang, vermochte sie sich in den Gefahren der Wirklichkeit nicht ungetrübt zu bewahren.

Das ist etwa so zu verstehen: Wenn Grillparzer zu Zimmermann sagte: „Esther und Mardochai ganz nach der Bibel", so kann das, wie auch Stephan Hock in der ausgezeichneten Einleitung zu dem Fragment im 8. Teil seiner Ausgabe von Grillparzers Werken betont, sich bestimmt nur auf die äußeren, tatsächlichen Ereignisse beziehen. Das wird sogleich klar, wenn man sich vergegenwärtigt, was Grillparzer aus der anfänglichen Weigerung der Esther, den Bittgang zum König zu gehen, zu machen beabsichtigte.

[1]) Dramatische Vorträge, Wien 1890, S. 168 ff.

Nach der Bibel macht Esther, als Mardochai sie auffordert, bei dem Gatten für ihr Volk zu bitten, deshalb zuerst Schwierigkeiten, weil sie wegen der bestehenden zeremoniellen Vorschriften für ihr Leben fürchtet, und Mardochai muß ihr erst begreiflich machen, daß es hier nicht um ihr Leben, sondern um eine höhere Sache gehe. Allgemein menschliche Todesfurcht also bestimmt die biblische Esther.

Die Erwägungen Esthers bei Grillparzer sollten tiefer, komplizierter, unreiner sein. Die Mahnung Mardochais trifft sie, als sie, vielleicht schon seit längerer Zeit, im Stillen um ihre Stellung, ihr Leben, ihr Glück, ihre Liebe hat kämpfen müssen. Es haben — und das ist ein bewunderungswürdig geschickter Zug Grillparzers — Intriguen der Königin Vasthi nicht gegen den König, sondern gegen Esther eingesetzt. Esther wird, mag sie wollen oder nicht, in das Netz schleichender, höfischer Kämpfe hineingezogen, und nun rächt sich das Verschweigen. Nun muß sie, die sich wegen ihres Schweigens über ihre Herkunft vor dem König nicht sicher fühlt, sich verteidigen, ohne es den König ahnen zu lassen. In diesem heimlichen Kampfe gegen die Intriguen einer ihr feindlichen Partei verhärtet und demoralisiert sie sich. Diese durch den aufreibenden Kampf mit feindlichen Kräften im gefährlichen Milieu des Hofes verhärtete und demoralisierte Königin trifft Mardorchais Mahnung, die nun in ganz anderem Sinne als in Racines Schauspiel eine Prüfung ihrer Gesinnung wird.

Grillparzer hatte Esther zur Liebes- und nicht zur Tugendheldin bestimmt, d. h. höher als die Tugend hätte ihr die Liebe stehen sollen. Um ihrer Liebe zu Ahasverus willen hätte sie sich geweigert, den gefährlichen Gang zu tun, der ihr alles hätte rauben, Liebe und Glück, der ihr das Schicksal der Vasthi hätte bereiten können. Sie hätte sich aus dem Egoismus des liebenden Weibes, das unterdessen wohl auch Gefallen an der Größe gefunden hätte, des Gangs geweigert. Esther wäre zu einer Kämpferin um ihre Existenz als die vom Perserkönig geliebte Königin geworden und wäre versucht gewesen in ihrem Kampfe über die Leichen ihres Volkes zu gehen.

Soweit wäre es allerdings nicht gekommen. Denn nach Grillparzers Plan hätte sie sich unterworfen und wäre den schweren Gang gegangen.

Den biblischen Erzähler kümmerte nur der Erfolg ihres Ganges, nur die durch ihn bewirkte Rettung der Juden. Für Grillparzer

konnte es nur auf die Beweggründe ankommen, die Esther zu diesem Gange treiben mochten.

Warum wäre Grillparzers Esther zum König gegangen? Vielleicht aus Verzweiflung. Weil ihr tatsächlich nichts anderes übrig blieb, als durch ein letztes Mittel sich selbst mit dem ganzen Volke durch ein offenes Geständnis zu retten.

Das wäre ein ganz unedler, nur aus egoistischem Antrieb entsprungener Entschluß gewesen, der wohl äußerlich ihr Leben, nicht aber innerlich ihre Würde hätte retten können.

Aus Frömmigkeit etwa? Sicher nicht. Der Dichter hat von Esthers erstem Auftreten an Sorge getragen sie als ganz unreligiös erscheinen zu lassen. Oder unter dem Zwange von Mardochais Beredsamkeit vielleicht? Diese Möglichkeit hat Grillparzer angedeutet, wenn er zu Frau von Littrow sagte, daß es zu einer wichtigen Szene kommen sollte, „in welcher die ganze Gewalt und Autorität talmudistischen Priester- und Rabbinertums sich geltend machen konnte, durch welche die rebellische und gottesleugnerische Tochter von der Hoffart der Welt zur Unterwerfung und zum Gehorsam unter die Herrschaft des Glaubens gebracht wurde". Das hätte in leidenschaftlicher Rede und Gegenrede eine sehr wirkungsvolle Theaterszene geben können, aber die tiefste Begründung für die Einwilligung Esthers wäre so nicht gegeben worden. Esther hätte sich auch — und das wäre die der klassischen Tragödie angemessenste seelische Haltung gewesen — aus ihrem ureigensten Stolze, aus ihrem Persönlichkeitsbewußtsein zur Tat, als zu einem befreienden Reinigungsopfer entschließen können. Daß Mardochai von ihr verlangte, sich zu opfern, die Berechtigung zu solchem Verlangen hatte sie ihm schon in der ersten Unterhaltung des ersten Aufzugs bestritten, als es sich nur um die Erörterung der Idee handelte. Aber sich selbst, so wie sie geworden, ohne Nötigung von Außen, aus freiem Entschluß der eigenen Reinheit zum Opfer zu bringen, das wäre eine Tat, deren Sinn und Wert sie von sich aus begriffen hätte. Alles, was an diesem lasterhaften Königshofe, in den sie reinen Herzens getreten war, sich an eklem Schleim an ihre Seele angeklebt hatte, mit einem Ruck von sich abzustreifen, das wäre eine Tat gewesen, mit der sie ihrem moralischen Verfall Halt geboten hätte. Aber allerdings nur dann, wenn sie dabei ihr Leben verloren hätte.

Der Tod der Esther durch Selbstmord nach dem Gelingen der Rettungstat, das wäre im Sinne der Tragödie die beste, wenn nicht die einzige Lösung gewesen. Aber Grillparzer mochte sich wohl

nicht trauen, diesen von der Überlieferung so sehr abweichenden Ausgang herbeizuführen. Doch hat er ihn sicher erwogen. Er mußte ihn erwägen, und so konnte er ihn der Frau von Littrow als Möglichkeit seines Planes vortragen. Weil er Bedenken trug ihn zu verwirklichen, dachte er sich ein anderes Ende aus: Das Weiterleben der Esther an der Seite ihres Gatten in qualvollem Dasein. Diese Lösung, von der er ebenfalls zu Frau von Littrow sprach, hatte er im Auge wohl auch in der Unterhaltung mit Zimmermann, als er ihm sagte, daß alles sich „ganz gut lösen" sollte, „mehr wie im Schauspiel".

Esther hätte gestanden, Ahasver, edelmütig, wie er war, verziehen. Aber er hätte doch darüber nicht hinwegkommen können, daß auch sie, der er allein unter allen Menschen noch vertraute, ihn belogen hatte. So wäre äußerlich alles ganz gut ausgegangen, aber doch nicht wie ein glücklich zu Ende gehendes Schauspiel, sondern nur „mehr wie ein Schauspiel". Auch dieses Ende wäre das Ende einer Tragödie gewesen, ein Abschluß, der durch die äußere Vereinigung der Gatten ihr innerliches Getrenntsein hätte ahnen lassen.

Dieser etwas äußerliche Abschluß hätte sehr gut entsprochen der Art und Weise, mit der Grillparzer wahrscheinlich den Gang Esthers zum König herbeigeführt hätte. Esther wäre gegangen, zur Unterwerfung gezwungen durch die Wucht der Worte des gewaltig drängenden Mardochai. Zum Gehorsam gebracht durch die überlegene Kraft des religiösen Eiferers, nicht umgewandelt durch die im eigenen Bewußtsein erlittene Erschütterung; als Überwundene, nicht als Siegerin in dem tragischen Kampfe.

So hat Grillparzer aus der Esthergeschichte ein in seelischen Erregungen und Erschütterungen verlaufendes, selbst bei „ganz gutem" Ausgang doch wohl tragisch endendes Charakterdrama machen wollen. Ein Seelendrama, das zugleich auch ein Gedankendrama sein sollte. Das gedankliche Element wäre besonders in der „wichtigen Szene" zwischen Mardochai und Esther zutage getreten, und auch in einer „großen Szene", in der sich der König und Haman gegenübergestanden und „über das Recht des Staates der Religion gegenüber, über die Stellung der Religion im Staate, über Glaubensfreiheit, politische Rechte und kirchliche Satzungen", gesprochen und miteinander gerungen hätten. Hier wären Gedanken erörtert worden, die im damaligen Österreich auszusprechen nicht ganz ungefährlich war, und diese Gewißheit hat mit dazu beigetragen, dem Dichter die Lust an der Arbeit zu nehmen.

Genug für heute. Was als einfach darstellende, literargeschichtliche Untersuchung begann, hat uns ganz von selbst in des Dichters Gebiet, in die geheimnisvollen Regionen des dichterischen Schaffens geführt. Das ist ja eines der Wunder, die von den Dichtern, unter denen Franz Grillparzer einer der vornehmsten war, ausstrahlen, daß sie uns undichterische Menschen zu sich emporziehen und uns erlauben, mitdichtend und nachdichtend, Schönheit und Größe ihres Wesens und ihrer Werke zu erleben.

Künstlerische Berührungspunkte zwischen Cervantes und Rabelais.

Von **Helmut Hatzfeld**-Frankfurt a. M.

Berührungspunkte zwischen Cervantes und Rabelais? Historisch-stoffliche Abhängigkeit des jüngeren Spaniers vom älteren Franzosen liegt nicht vor. Ferner: Cervantes, der in seinem Don Quijote die gesamten schon ein halbes Jahrhundert bestehenden Gattungen des spanischen Romans zur vollendeten Synthese brachte, hat in ganz anderem Sinne den modernen Roman begründet, als Rabelais, der ungeschlachte Volksbüchergeschichten stilisierte, fortspann und mit kühnen Ideen durchsetzte. Die Satire des einen wie des andern ist wohl von den gemeinsamen italienischen Quellen, Pulcis Morgante Maggiore und Bojardos Orlando Innamorato, gespeist, liegt aber in ganz verschiedener Richtung, und endgültig inspiriert sich Cervantes an Ariost, Rabelais an Teofilo Folengo. Wohl sind beide Vermittler italienischer Renaissance in ihrer Heimat, aber der „lego" Cervantes, der Soldat und Katholik vermittelte spät ihre elegante Form, der Humanist Rabelais, der Mönch und Skeptiker, früh ihren kritischen Geist. Es scheinen also in der Tat die Gegensätze hier größer zu sein als die Berührungspunkte. Und doch wittert schon der Laie, daß die beiden Autoren irgend etwas verbindet.

Paz de Borbón vergleicht in ihrem Büchlein „Buscando las huellas de Don Quijote"[1]) Cervantes mit Rabelais und konstatiert dann eine „misteriosa afinidad o analogía entre las cualidades de Don Quijote y las que caracterizan el espíritu francés". Wo liegt aber diese geheimnisvolle Verwandtschaft, wenn keine stofflichen oder weltanschaulichen Beziehungen, keine Beziehungen des Zeitgeistes und der Gesinnung von vorneherein gegeben sind? Ganz bestimmte Eigentümlichkeiten des Stils der beiden Autoren lassen

[1]) Freiburg 1905, S. 63.

auf psychologische Gemeinsamkeiten trotz aller sonstigen Gegensätze schließen. Sie bestehen, wie es scheint, in einer ganz besonderen, gleichgerichteten, stark ausgeprägten Freude am Worte und an der Sprache, sowie in einer eigentümlich lebhaften Verbindung von Humor und Wirklichkeitssinn. Die Feststellung dieser Berührungspunkte in ihren einzelnen künstlerischen Ausprägungen kann sicherlich zur Erhellung des spanischen Stilkünstlers durch den französischen beitragen, um so mehr als bei diesem im allgemeinen alles charakteristischer, betonter, potenzierter erscheint, so daß er zugleich einen Maßstab für den gemäßigteren Spanier abgibt. Nehmen wir beispielsweise den wortfreudigen Künstlern eigenen Hang zur Lautmalerei! Rabelais hat ihm nachgegeben, und dem Rahmen seines grotesken Gesamtstils angepaßt jene Or-çà-Orgie geschaffen, die das katzenhafte Knurren und die Geldgier des Grippeminaud zugleich veranschaulichen soll (V, 12 und 13): „... or çà, ici on respond, je dis, or çà, or çà, categoriquement, de ce que l'on ignore, or çà on confesse avoir fait, or çà, ce qu'on fit onques. Or çà on proteste ..." Fast klassisch, wie das „quamvis sint sub aqua, sub aqua ..." nimmt sich demgegenüber die Lautmalerei Sanchos aus, der einmal sagt, daß der lediglich auf Gewinn ausgehende Autor nichts tut als hudeln: no hará sino harbar, harbar, como sastre en vísperas de pascuas" (II, 4). Doch gehen wir nach diesem „Schlüssel"beispiel zu den typischeren Erscheinungen über!

I.

Die bekannteste wortfreudige Eigenart Rabelais' ist die groteske Listenbildung, die seitenlangen, aus dem maccaronischen Stil übernommenen Aufzählungen von Dingen und Eigenschaften. Soweit nicht groteske Litaneien, sondern vor allem Wortklangwirkungen hier erstrebt werden, liegen unverkennbare Berührungen mit Cervantes vor. Im Gargantua (I, 47) werden die Feinde des Grangousier aufgezählt als „ceux de Bessé, du Marché vieux, du bourg Saint Jacques, du Trainneau, de Parillé, de Rivière, des Roches Saint Pol, du Vau breton, de Pautillé, du Brehemont usw.", im ganzen 27 Namen. Im Don Quijote (I, 13) zählt der Hidalgo alle Familien auf, aus denen seine Dulcinea nicht stammt, also evident aus reiner Freude am Wortklang: „no es de los antiguos Curcios, Gayos y Cipiones romanos, ni de los modernos Colonas y Ursinos, ni de los Moncadas y Requesenes de Cataluña, ni menos de los Rebellas y Villanovas de Valen-

cia, Palafojes, Nuzas, Rocabertis, Corellas, Lunas, Alagones, Urreas, Foces y Gurreas de Aragón: Cerdas Manriques, Mendozas y Guzmanes de Castilla, Alencastros, Pallás y Meneses de Portugal". Don Quijotes Liste astronomischer Ausdrücke, die er (II, 29) dem Sancho gibt, der sie natürlich nicht versteht: „tú no sabes qué cosa sean coluros, líneas, paralelos, zodiacos, eclípticas, polos, solsticios, equinocios, planetas, signos, puntos, medidas" ist etwa einzuschätzen wie die Liste der Schlangennamen, die Eusthenes bei Rabelais (IV, 64) aufstellt. Rabelais ist allerdings in solchen einfachen substantivischen Listenbildungen wie z. B. Spiele des kleinen Gargantua (I, 22); Bücher zu St. Victor (II, 7), Speisen des Gaster (II, 59 und 60) unerschöpflich. Cervantes hält Maß.

Die Liste der Absurditäten der Ritterbücher, die der Domherr im Don Quijote (I, 49) zusammenstellt, zeigt neue Züge: „(aquella turbamulta) de tanto famoso caballero, tanto emperador de Trapisonda, tanto Felixmarte de Hircania, tanto palafrén, tanta doncella andante, tantas sierpes, tantos endriagos, tantos gigantes tantas inauditas, aventuras, tanto género de encantamentos, tantas batallas, tantos desaforados encuentros, tanta bizarría de trajes, tantas promesas enamoradas, tantos escuderos condes, tantos enanos graciosos, tanto billete, tanto requiebro, tantas mujeres valientes." Hier greift Cervantes zu dem Mittel der Einsatzbetonung der einzelnen Takte durch die Anapher, eine Figur, die Cervantes auch sonst liebt[1]) und die bei Rabelais, wie Spitzer gezeigt hat[2]) sogar bis in die Wortbildung hereinragt. Anaphorisch hat auch Rabelais seine Couillon-Eigenschaftsliste (III, 28) und seine Narreneigenschaftsliste (III, 38) gebaut. Wenn Cervantes gerade bei Eigenschaftslisten den anaphorischen Bau nicht kennt, so mag das damit zusammenhängen, daß er hier spanische nicht-anaphorische Vorbilder hat, wie die sog. Abecés de amor; nach solchem Vorbild zählt er die Eigenschaften Lotarios (Curioso impertinente) auf (D. Q. I, 34): „agradecido, bueno, caballero, dadivoso, enamorado, firme, gallardo, honrado, ilustre, leal, mozo, noble, onesto, principal, quantioso, rico." Aber er begnügt sich nicht immer mit dieser Aneinanderreihung von Adjektiven, sondern erreicht durch nähere Bestimmungen zu den Adjektiven gedämpftere klangvolle Sprechtakte, so in der Aufzählung der Eigenschaften des guten belesenen Ritters, die ebenfalls der Domherr (I, 49) gibt: „erudito en la historia, enamorado de

[1]) Beispiele bei Cejador, La lengua de Cervantes I, § 274.

[2]) Die Wortbildung als stilistisches Mittel bei Rabelais p. 45 ff.

la virtud, enseñado en la bondad, mejorado en las costumbres, valiente sin temeridad, osado sin cobardía". Aufzählungen in Wortgruppen gehören zu dem rhetorischen Stil des Domherrn. Das beweisen die 17 Personen und 17 Ortsnamen der Liste die beginnt: „Un Viriato tuvo Lusitania, un Cesar Roma, un Aníbal Cartago, un Alejandro Grecia, un conde Fernán González Castilla, un Cid Valencia usw." (I, 49).

In den rhythmisierten Wortgruppen erscheint dann die Anapher von neuem, so in den 14 Fragesätzen, die im Munde Don Quijotes eine Liste von Ritternamen und Eigenschaften herstellen (II, 1) und beginnen: „díganme, ? quién más honesto y más valiente que el famoso Amadís de Gaula ? ¿ quién más discreto que Palmerín de Inglaterra ? ¿ quién más acomodado y manual que Tirante el Blanco ? ¿ quién más galán que Lisuarte de Grecia? ...." Damit ist abe der Schritt von der Wortliste zur Satzliste oder Satzgliederliste getan, den auch Rabelais getan hat. Erklärt er doch (III, 51) das Hängen als etwas den Gaunern so Unsympathisches als 22 andere 22 anderen Objekten unangenehme Subjekte: „Un certain usage, lequel plus est abhorré et hay des larrons, plus leur est contraire et ennemy que n'est .... le rouseau à la fougère, ... que l'ivraie au froment ...., le lierre aux murailles ...., que n'est la ferule aux écoliers ...., que n'est le chou à la vigne usw." Zu der Listenbildung aus Wortfreude mögen auch die Aneinanderreihungen von Sprichwörtern bei Sancho (vor allem II, 7; II, 33; II, 43; II, 59; II, 77) gerechnet werden, obwohl hier nicht Klang und Rhythmus den Ausschlag geben, sondern die Freude an „disparates". Daß aber auch Wortfreude mit im Spiel ist, das kann wiederum mit Rabelais wahrscheinlich gemacht werden, der bei der Aufzählung der Beschäftigungen des kleinen Gargantua (I, 11), plötzlich darauf verfällt, sprichwörtliche Redensarten aufzuzählen und nun als angebliche Beschäftigungen aneinanderreiht: „comptoit sans son hoste, battoit les buissons sans prendre les oizillons ..., de cheval donné tousjours regardoit en la gueulle, saultoit du coq à l'asne usw.". Wo die Aneinanderreihung von Wörtern, Satzteilen und Sätzen zu listenartigen Gebilden sich nicht aus selbstverständlichen Aufzählungen ergibt, wird der Versuch gemacht, solche durch listenartige Begriffsumschreibungen zu schaffen. Will Rabelais ausdrücken, daß sich der Gelehrte durch kein Geräusch stören läßt, so sagt er: „Autour de lui aboyent les chiens, ullent les loups, rugient les lions, henissent les chevaux, barrient les elefants, sifflent les serpens, braient les asnes,

sonnent les cigales ... (III, 13)." Will Cervantes den Don Quijote den Gedanken formulieren lassen, der Ritter ist abgabenfrei, so sagt er: „? Que caballero andante pagó pecho, alcabala, chapín de la reina, moneda forera, portazos ni barca? ¿ qué sastre le llevó hechura de vestido que le hiciese? ¿ qué castellano le acogió en su castillo que le hiciese pagar el escote? ¿ qué rey no le asentó a su mesa? usw."

Diese Wortfreude tritt nun bei beiden Autoren weiterhin in den Dienst des Humors. Wenn es sich darum handelt, Eigennamen zu finden, die klangvoll und suggestiv zugleich sein sollen, da ist es der Humor, der sich bei Rabelais und Cervantes in der gleichen Richtung entscheidet. Es ist der Name eines ungestümen Riesen-Haudegens zu finden, der mit dem Schwerte zerstört: Rabelais wählt Bruslefer (II, 1), Cervantes Brandabarbarán (I, 18). Wie der Humanist Rabelais mit seinen griechischen Kenntnissen den bittergalligen Picrochole und das Factotum Panurge ins Leben ruft, so schafft der ungelehrte Cervantes aus den Beständen seiner Muttersprache, dem Wunderpferd aus Holz, das am Kopfe einen Richtzapfen hat, den ebenso suggestiven Namen Clavileño (II, 40) und der erlogenen Fee, die der erfinderische Barbier (I, 46) erwähnt, die Bezeichnung Mentironiana. Eine ganz rabelaisische Sache ist die Erfindung eines Eigennamens, lediglich zu dem Zweck, ihn zu einem Wortspiel auszunützen. So entstehen Riffleandouille und Tailleboudin, die Offiziere der Wurststrategie (IV, 37) lediglich zu dem Zwecke, daß später (IV, 41) von ihnen gesagt werden kann: „Riffleandouille riffloit Andouilles, Tailleboudin tailloit Boudins." Ganz ähnlich läßt Cervantes den Doctor Pedro Recio aus Tirteafuera stammen (II, 47), damit er von ihm melden kann: „el doctor quiso hacer tirteafuera de la sala" (II, 47). Drollige, onomatopoetische Bildungen für polternd dreinhauende Riesen sind Caraculiambro (I, 1) und Micocolembo (I, 18), die man Rabelais' Hacquelebac (II, 1) vergleichen möchte. Die Konzeption einer Insel für Lumpen, Malindrania (I, 1) steht Rabelais' Duckmäuserinsel Tapinois (IV, 29) nahe. Ein komischer „Nominalismus" veranlaßt Rabelais, hinter einem wissenschaftlichen Begriff feminini generis ein lebendiges weibliches Wesen zu suchen: so entsteht die Königin Quinte Essence (V, 19). Der nämlichen Geistesgeburt erfreut sich Cervantes' Infanta Antonomasía (II, 38).

Die humorvolle Wortschöpfung, Wortbildung und Wortverwendung des Cervantes erfolgt ganz im Geiste Rabelais'

auch außerhalb des Bereiches der Eigennamen. Als Sancho Panzas Frau an die Herzogin den schönen Brief schreibt (II, 52), und Teresa Panza Vornehmheit gleichbedeutend ist mit ostentativem Pomp und Prunk, schafft sie für die Herzogin die Anrede: „vuestra pomposidad". Rodríguez Marín bemerkt dazu in seinem Kommentar zum Don Quijote, es handle sich um eine komische Titelbildung, wie vuestra Duquencia, Insolencia u. dgl. Gewiß; aber um den ganzen Inhalt dieses glücklichen Wortes, seine innere Sprachform, auszuschöpfen, gibt wohl eine bessere Erhellung der Vergleich mit dem von Panurge gebildeten Wort „sororité" (III, 27), „Schwesternmäßigkeit", mit der der Zyniker das schwesterliche Verhältnis ironisch andeuten will, das bestehen würde, wenn man dem Bruder Jean eine Schar junger Mädchen anvertraute. Die von ihm selbst betätigte, gelungene „Verzauberung" der Dulcinea (II, 10) war für Sancho etwas wie ein Fest, ein Ereignis, kurz etwas, das man im Spanischen durch die Endung -orio ausdrückt (holgorio, desposorio, casorio, mortorio) und so nennt er diese Verzauberung, als er dem Herzogspaar davon berichtet, nicht encantamiento, sondern encantorio (II, 31). Selbstverständlich liegt hier eine suggestive Analogiebildung vor, wie sie Rabelais gut kennt, der zu crachoir und pissoir die beiden, wenn auch noch so chimärischen Apparate fiantoir und toussoir (III, 15) erfindet. Der ganz besonders geartete eigentümlich launisch-lüsterne kleine Trab, den Rocinante beim Anblick der Stuten (I, 15) anschlägt, heißt ein „trotillo (die richtige Diminutivbildung wäre trotecillo) algo picadillo". Es handelt sich hier in der Tat um so etwas Komisch-Niedliches, wie es etwa die Heuchlerkinder bei Rabelais sind, die hypocritillons, chatemitillons, hermitillons (IV, 64) heißen. Es gibt Wortbildungen, die, wenn sie auch nicht von Rabelais stammen, sondern erst lange nach ihm entstanden sind, dennoch rabelaisische Geisteszüge tragen. Ein solches Wort ist das modern-französische „demi-vierge". Da ist es interessant zu sehen, daß auch Cervantes sich schon seine „semi-doncellas" (I, 43) geschaffen hat. Auch die Benennung des Gegenstandes, der in den Augen eines normalen Menschen ein Barbierbecken, in denen des verrückten Don Quijote aber ein Helm ist, mit baci-yelmo (I, 44) liegt in dieser Richtung.

Beim Adjektiv ist Cervantes die Prägnanz und die Symbolik, die ausdrucksfähige Suffixe enthalten können, nicht fremd. Der Knappe des Waldritters (II, 14) ist ein anmaßender (arrogante) Kerl und hat eine schreckliche Nase, wie ein Riese (gigante). Für ihn genügt nicht die Bezeichnung narigón oder narigudo.

Solche Bezeichnungen würden den Waldknappen nur halb charakterisieren; deshalb wird er benannt der „narigante escudero". Das ist ähnlich, wie bei Rabelais' Wortbildung sorbonagre, eine Bildung seines Sorbonnistenhasses, in die das griechische Wort ὄναγρος (Esel) einläuft und die sich zugleich an gre-Bildungen, die etwas Feindliches bezeichnen (bougre, tigre), anlehnt. Mit der Endung -inus, dem gelehrten Surrogat umständlicher Vergleichssätze zur Bezeichnung von Art und Herkunft, einer Endung, deren komische Wirkung sich da einstellt, wo die Sprache durch ein anderes Suffix schon Ersatz für den Vergleichssatz geschaffen hat, bildet Cervantes asinino (II, 34) trotz der Existenz von asnal, bildet er tobosino (I, 46) statt toboseño, ähnlich wie Rabeleis ein barbarin[1]) trotz barbare bildet. In den Sinn der Rabelaisischen Verhältnisbildung hat uns Spitzer[2]) dankenswerte Einsichten eröffnet, so wenn er uns zeigt, daß Rabelais' Verachtung der scholastischen Spekulation die Bildung torcheculatif als Analogie zu speculatif entspringt. Cervantes hat selbst verraten, daß ihn ähnliche komische Assoziationen beherrschen, so, wenn er Don Quijote für den Barbier Maese Nicolás den Schäfernamen Niculoso erfinden läßt mit der Begründung „Niculoso, como ya el antiguo Boscán se llamó Nemoroso" (II, 67). So schafft er auch zur kürzeren Bezeichnung des Caballero del Bosque und seines Knappen (II, 13) das Adjektiv bosqueril (statt etwa bosquil), das an Bildungen von ero-Stämmen (barberil, venteril), vor allem wohl an escuderil angelehnt ist; denn es erscheint in der Verbindung „el caritativo bosqueril escudero". Allerlei komische Wirkungen holt Cervantes aus dem Suffix-esco heraus, Analogie an die vielen Adjektiva mit dieser Endung (andantesco, caballeresco); so bildet er tobosesco (II, 18) und matrimoñesco (I, 46) in komischen Zusammenhängen statt toboseño und matrimonial.

Komische Neubildungen können in ihrer Wirkung ersetzt und übertroffen werden durch absichtlich unpräzise Verwendung von Adjektiven, denen ihres beschränkten Bedeutungsinhalts wegen an sich nicht die Kraft innewohnt, beliebige substantivische Genitive zu ersetzen. Ein Beispiel statt vieler bei Rabelais ist die Bezeichnung der Niederlage der Riesen mit la desconfite gigantale (II, 30), auch „Riesen"niederlage. Diese ganz Rabelaisische Art ist Cervantes geläufig. Er nennt den von Geistlichen hinterlassenen

[1]) Vgl. Spitzer, Wortbildung als stil. Mittel bei Rabelais, p. 86.

[2]) A. a. O. p. 29.

Mantelsack „despojo clerical" (I, 23), die Hiebe, die sich Sancho zu Dulcineas Entzauberung geben soll „el escuderil vápulo" (II, 61); Angelegenheiten, die Pferde und Esel betreffen, heißen ihm „jumentiles y asininas" (II, 34); Dueñas, die er nicht leiden kann, sind ihm eine „caterva dueñesca" (II, 48), ein Gespräch über solche Dueñas ist ein „coloquio dueñesco" (II, 37), eine Anweisung auf Eselsfüllen ist eine „libranza pollinesca" (I, 25); der Doctor Recio, der dem imaginären Gouverneur Sancho Panza auf seiner Scheininsel zugeteilt ist, führt den Titel „médico insulano y gobernadoresco" (II, 55), die Katzen mit den Schellen, die Don Quijote so übel mitspielen, sind eine „canalla gatesca, encantadora y cencerruna" (II, 46).

Den Humor in Adverbien zu legen, ist Cervantes nicht in dem Maße gelungen wie Rabelais, der den Satz von dem allzugroßen Milchreichtum der Gargamelle als „mammalement scandaleuse" von der Sorbonne verdammen läßt oder dem Priapus als seinem Wesen am gemäßesten das Adverb „couillonniquement" in den Mund legt[1]); allein gewisse Adverbien bei Cervantes stehen in komischer Verwendung jenen komischen Rabelaisischen Neubildungen doch nahe: Don Quijote kann sich (I, 7) nicht entsinnen, „si algun caballero andante había traido escudero caballero asnalmente" und Tomé Cecial, der Waldknappe, fordert (II, 12) den Sancho auf: „vámonos nos dos, donde podamos hablar escuderilmente".

Die komischen adjektivischen und verbalen Neubildungen des „lego" Cervantes beschränken sich natürlich wieder auf rein spanische Schöpfungen und dürfen nicht an den griechischen, lateinischen und italienischen Bildungen (sycophage, concilipète, torticolli) des aus viel reicherer Quelle schöpfenden französischen Humanisten gemessen werden. Aber sie sind nicht weniger humoristisch. Als dem Don Quijote (II, 48) anscheinend die Versuchung naht in der Gestalt einer Dueña, mit weißer Haube und Brille, da sagt er bei sich: „no es posible que una dueña toquiblanca... y antojuna pueda mover ni levantar pensamiento lascivo". Einen eigenartigen Zweikampf schlägt Tomé Cecial dem Sancho vor, nämlich eine gegenseitige Verprügelung mit Säcken (talegos). Diesen Sackkampf nennt er nun nicht apalear oder acocear, sondern atalegar (II, 14).

Die humoristischen Wirkungen der lateinischen Superlativendung issimus haben beide Autoren dahin ausgenützt, daß sie in einer komischen Situation eine Person einen komischen Jargon damit

[1]) Vgl. Spitzer, Wortbildung p. 85.

verbrämen lassen. Bei Rabelais ist es der Ecolier Limousin (II, 6), der seine lateinverhüllte unbändige Schamlosigkeit damit verziert, wenn er erzählt, von den „penitissimes recesses des pudendes de ces meretricules amicabilissimes usw.". Bei Cervantes ist es die Dueña Dolorida und der sie nachäffende Sancho Panza, die sich in komischen Superlativen unterhalten. Dies Mittel muß hier besonders grotesk verwandt werden, weil im Spanischen die Endung — ísimo = issimus im Gegensatz zum Französischen normal ist: „Quisiera que me hicieran sabidora, si está en este gremio .... el acendradísimo caballero Don Quijote de la Manchísima, y su escuderísimo Panza. — El Panza, ... dijo Sancho, aquí está y el Don Quijotísimo asimismo, y asi podréis dolorosísima dueñísima, decir lo que quisieredísimis, que todos estamos prontos .... a ser vuestros servidorísimos" (II, 38). Den Affen des Gines de Pasamonte nennt Sancho (II, 25): „Señor monísimo".

Von den Wortspielarten[1]), die ein geistig-stilistisches Band von Rabelais zu Cervantes schlingen, ragen hervor 1. der ironisch-doppelsinnige Euphemismus, 2. die gemischten Klang- und Ideenanoziationen und 3. die Wortmythisierung. Gleichgerichtete ironische Euphemismen wären etwa bei Rabelais die „tartres borbonnoises" (II, 16), mit denen die unappetitlichsten Schmutzhaufen bezeichnet werden, die allenthalben, auch außerhalb des Bourbonnais vorkommen oder die „talons, lesquels leur restoient trop plus courts" (V, 21), von den in junge Mädchen verwandelten lüsternen Alten gesagt; bei Cervantes das „sospirar" (II, 8) des Esels, womit ein sehr eigentümliches Stöhnen gemeint ist oder das „estar mirando las estrellas un cuarto de hora" (II, 13) zur Bezeichnung der Tatsache, daß der Säufer nicht die Flasche vom Munde bringt.

Gemischte Klang- und Ideenanoziationen schaffen sich Wortreihen, deren Bestandteile teils durch vorausgehende Klänge, teils durch vorausgehende Bedeutungsinhalte ausgelöst werden und die mitunter auf einen typischen Wortrausch hinauslaufen. Auch in die Entstehung solcher Wortreihen bei Rabelais hat Spitzer[2]) gute Einsichten vermittelt. Zunächst ein einfaches Beispiel dafür (III, 14): Panurge erzählt einen Traum, in dem ihn ein junges Mädchen liebkoste und sagt: „Elle me flattoit, me

[1]) Sämtliche Wortspiele bei Cervantes behandelt A. H. Corley, Wordplay in the Don Quixote in Revue hispanique XL, 1917 p. 543—591. Er verweist in gänzlich unzulänglicher Weise nur ein einziges Mal auf Rabelais p. 546.

[2]) A. a. O. p. 60.

chatouilloit, me tastonnoit, || me testonnoit". Die ersten drei Worte stellen eine logische Gedankenfolge dar: Sie schmeichelte, streichelte, tätschelte, und nun löst plötzlich das Wort tastonner das klangähnliche testonner (frisieren) aus, das nicht ganz zu dem Sinn der anderen Verben paßt und daher der ganzen Reihe eine komische Bewegtheit verleiht. Als Don Quijote (I, 22) sich anschickt, die Galeerensträflinge zu befreien, ruft ihm der Kommissär zu: „No ande buscando tres pies al gato". Das reizt den Hidalgo so sehr, daß er ihm entgegenschreit: „vos sois el gato y el rato y || el bellaco!" Wie diese Reihe zu erklären ist, darauf hat schon Cejador[1] hingewiesen: Aus Zorn knüpft Don Quijote an das vom Kommissär gebrauchte Wort gato an um es als Schimpfwort zu gebrauchen. Gato löst ihm den Adversativbegriff rato aus und die a-o-klang-Wirkung beider erzeugt das „bellaco". Eine Ideenreihe: „Mönche, Scheinheilige, Heuchler", durch Klangassoziationen unterbrochen stellt sich für Rabelais so dar: „un grand tas de sarabovites, cagots || escargots ||, hypocrites, caffars || frapars ||, botineurs" (II, 34). Bei der von Sancho (II, 66) zu entscheidenden Wette zwischen dem dünnen und dem dicken Bauern, schlägt er vor, der Dicke soll sich dünn machen und stellt dabei eine echt rabelaisische Reihe auf: er soll sich ausästen, abschälen, ausjäten, glätten, putzen, vermindern. Dabei ist interessant zu sehen, wie das „escamondar" ein „mondar", das „entresacar" ein „sacar" hervorruft: „el gordo desafiador se escamonde, || monde || entresaque, pula y atilde, y || saque || seis arrobas de sus carnes".

Der Wortrausch wird aber vollständig wenn Klänge ihrerseits wieder tolle Ideen auslösen. Das beliebteste, aber zum Vergleich mit Cervantes, fast zu groteske Beispiel aus Rabelais ist das „articuler, monorticuler, torticuler, culleter, couilleter et diabliculer" (II, 34). Dagegen ist folgendes Beispiel brauchbar: Unter dem Käfig des Papegaut (V, 8) bemerkt Panurge einen Lockvogel, glaubt sich in eine Falle gelockt und fängt nun an zu schreien: „Par la vertu Dieu, nous sommes ici bien pippés à pleines pippes, mal equippés. Il y a, par Dieu, de la pipperie, fripperie, et ripperie tant et plus en ce manoir". In ähnlicher gereizter Stimmung weist Don Quijote Sanchos Furcht vor der hl. Hermandad zurück mit folgenden komischen Assoziationen: „Estoy yo para . . . aguardar aquí solo no solamente a la santa Hermandad . . ., sino a los hermanos de los doce tribus de Israel, y a los siete man-

[1]) La lengua de Cervantes I § 274.

cebos[1]), y a Castor y a Polux, y aun a todos los hermanos y hermandades que hay en el mundo" (I, 33).

Die Wortmythisierung besteht darin, daß man an einen verblaßten oder figürlichen Ausdruck anknüpft, ihm durch etymologische oder wörtliche Deutung eine groteske Auslegung gibt und ihm so geradezu eine Legende erfindet. Es ist diese Wortmythisierung ein „jeu de mots en action". Rabelais fällt auf, daß es Ausdrücke gibt, die mit passer (wörtlich „vorbeifahren") zusammengesetzt sind, wie passer outre, passer procuration, passer condamnation. Da kommt ihm die groteske Idee Condemnation (V, 11) und Outre (V, 16) als Stationen, als Inseln aufzufassen, an denen er dann die Schiffe des Pantagruel vorbeifahren (passer) läßt. Cervantes kommt es zum Bewußtsein, welche Komik darin liegt, Metonymien wörtlich aufzufassen, etwa so, daß sich bei der „Revolte eines Stadtviertels" nicht die Leute, sondern die Häuser erheben. So sagt er (II, 48): „Alborotóse la puerta de Guadalajara" und macht den schalkhaften Zusatz „digo la gente baldía que en ella estaba". Wie Rabelais (V, 26) aus dem Ausdruck „batteur de chemins" (Pflastertreter) den komischen Schluß zieht, daß man einem Weg auch wehe tun, ja die Rippen zerschlagen könne (battre!): „un grand paillard avoit battu un chemin et lui avoit rompu une coste", so schließt Cervantes aus dem ritterlichen Turnierausdruck „partir el sol", die Sonne d. h. Licht und Schatten auf dem Kampfplatz gleichmäßig verteilen, daß man die Sonne zu Turnierzwecken in einzelne Sonnenstücke zerschneiden kann und bemerkt deshalb (II, 6): „se ha de partir y hacer tajadas el sol." Die beweglichste und unbeständigste Frau, „la más movible y voltaria mujer del mundo" (II, 14) ist für den Schalk Cervantes die drehbare als Wetterfahne dienende Glaubenstatue La Giralda auf dem Turme der Kathedrale zu Sevilla. Diese groteske Auffassung veranlaßt ihn, sie zu einer Riesin zu vermenschlichen, die der Caballero del Bosque besiegt haben will.

II.

Nächst der „Wortfreude" bleibt die rabelaisische Eigenart der „Verbindung von Humor und Wirklichkeitssinn" bei Cervantes zu erhärten. Die ähnlichen komisch-realistischen Traditionen: Fabliaux-Villon in Frankreich, Celestina-Lazarillo in Spanien mögen die Berührungspunkte literarhistorisch plausibel machen: Ein-

[1]) Makkabäer.

auf psychologische Gemeinsamkeiten trotz aller sonstigen Gegensätze schließen. Sie bestehen, wie es scheint, in einer ganz besonderen, gleichgerichteten, stark ausgeprägten Freude am Worte und an der Sprache, sowie in einer eigentümlich lebhaften Verbindung von Humor und Wirklichkeitssinn. Die Feststellung dieser Berührungspunkte in ihren einzelnen künstlerischen Ausprägungen kann sicherlich zur Erhellung des spanischen Stilkünstlers durch den französischen beitragen, um so mehr als bei diesem im allgemeinen alles charakteristischer, betonter, potenzierter erscheint, so daß er zugleich einen Maßstab für den gemäßigteren Spanier abgibt. Nehmen wir beispielsweise den wortfreudigen Künstlern eigenen Hang zur Lautmalerei! Rabelais hat ihm nachgegeben, und dem Rahmen seines grotesken Gesamtstils angepaßt jene Or-çà-Orgie geschaffen, die das katzenhafte Knurren und die Geldgier des Grippeminaud zugleich veranschaulichen soll (V, 12 und 13): „... or çà, ici on respond, je dis, or çà, or çà, categoriquement, de ce que l'on ignore, or çà on confesse avoir fait, or çà, ce qu'on fit onques. Or çà on proteste..." Fast klassisch, wie das „quamvis sint sub aqua, sub aqua ..." nimmt sich demgegenüber die Lautmalerei Sanchos aus, der einmal sagt, daß der lediglich auf Gewinn ausgehende Autor nichts tut als hudeln: no hará sino harbar, harbar, como sastre en vísperas de pascuas" (II, 4). Doch gehen wir nach diesem „Schlüssel"beispiel zu den typischeren Erscheinungen über!

I.

Die bekannteste wortfreudige Eigenart Rabelais' ist die groteske Listenbildung, die seitenlangen, aus dem maccaronischen Stil übernommenen Aufzählungen von Dingen und Eigenschaften. Soweit nicht groteske Litaneien, sondern vor allem Wortklangwirkungen hier erstrebt werden, liegen unverkennbare Berührungen mit Cervantes vor. Im Gargantua (I, 47) werden die Feinde des Grangousier aufgezählt als „ceux de Bessé, du Marché vieux, du bourg Saint Jacques, du Trainneau, de Parillé, de Rivière, des Roches Saint Pol, du Vau breton, de Pautillé, du Brehemont usw.", im ganzen 27 Namen. Im Don Quijote (I, 13) zählt der Hidalgo alle Familien auf, aus denen seine Dulcinea nicht stammt, also evident aus reiner Freude am Wortklang: „no es de los antiguos Curcios, Gayos y Cipiones romanos, ni de los modernos Colonas y Ursinos, ni de los Moncadas y Requesenes de Cataluña, ni menos de los Rebellas y Villanovas de Valen-

cia, Palafojes, Nuzas, Rocabertis, Corellas, Lunas, Alagones, Urreas, Foces y Gurreas de Aragón: Cerdas Manriques, Mendozas y Guzmanes de Castilla, Alencastros, Pallás y Meneses de Portugal". Don Quijotes Liste astronomischer Ausdrücke, die er (II, 29) dem Sancho gibt, der sie natürlich nicht versteht: „tú no sabes qué cosa sean coluros, líneas, paralelos, zodiacos, eclípticas, polos, solsticios, equinocios, planetas, signos, puntos, medidas" ist etwa einzuschätzen wie die Liste der Schlangennamen, die Eusthenes bei Rabelais (IV, 64) aufstellt. Rabelais ist allerdings in solchen einfachen substantivischen Listenbildungen wie z. B. Spiele des kleinen Gargantua (I, 22); Bücher zu St. Victor (II, 7), Speisen des Gaster (II, 59 und 60) unerschöpflich. Cervantes hält Maß.

Die Liste der Absurditäten der Ritterbücher, die der Domherr im Don Quijote (I, 49) zusammenstellt, zeigt neue Züge: „(aquella turbamulta) de tanto famoso caballero, tanto emperador de Trapisonda, tanto Felixmarte de Hircania, tanto palafrén, tanta doncella andante, tantas sierpes, tantos endriagos, tantos gigantes tantas inauditas, aventuras, tanto género de encantamentos, tantas batallas, tantos desaforados encuentros, tanta bizarría de trajes, tantas promesas enamoradas, tantos escuderos condes, tantos enanos graciosos, tanto billete, tanto requiebro, tantas mujeres valientes." Hier greift Cervantes zu dem Mittel der Einsatzbetonung der einzelnen Takte durch die Anapher, eine Figur, die Cervantes auch sonst liebt[1]) und die bei Rabelais, wie Spitzer gezeigt hat[2]) sogar bis in die Wortbildung hereinragt. Anaphorisch hat auch Rabelais seine Couillon-Eigenschaftsliste (III, 28) und seine Narreneigenschaftsliste (III, 38) gebaut. Wenn Cervantes gerade bei Eigenschaftslisten den anaphorischen Bau nicht kennt, so mag das damit zusammenhängen, daß er hier spanische nicht-anaphorische Vorbilder hat, wie die sog. Abecés de amor; nach solchem Vorbild zählt er die Eigenschaften Lotarios (Curioso impertinente) auf (D. Q. I, 34): „agradecido, bueno, caballero, dadivoso, enamorado, firme, gallardo, honrado, ilustre, leal, mozo, noble, onesto, principal, quantioso, rico." Aber er begnügt sich nicht immer mit dieser Aneinanderreihung von Adjektiven, sondern erreicht durch nähere Bestimmungen zu den Adjektiven gedämpftere klangvolle Sprechtakte, so in der Aufzählung der Eigenschaften des guten belesenen Ritters, die ebenfalls der Domherr (I, 49) gibt: „erudito en la historia, enamorado de

[1]) Beispiele bei Cejador, La lengua de Cervantes I, § 274.

[2]) Die Wortbildung als stilistisches Mittel bei Rabelais p. 45 ff.

zelheiten der Charakteristik, der Technik und der Motive mögen für sich sprechen.

Erfolgt bei unseren Autoren eine Charakterisierung durch ein Charakterbild, so entsteht eine durch körperliche (1), wie geistige (2) Eigenschaften deutlich bestimmte und vollständig umrissene sowie durch persönlich-humorvolle Bemerkungen (3) verlebendigte Persönlichkeit. Ein Beispiel:

Sansón Carrasco (II, 3)

Era el bachiller, aunque se llamaba Sansón (3), no muy grande de cuerpo (1), aunque muy socarrón (2), de color macilenta (1), pero de muy buen entendimiento (2): tendría hasta veinte y cuatro años (1), cariredondo (1), de nariz chata (1) y de boca grande (1), señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas (2, 3).

Panurge (II, 16)

Panurge estoit de stature moyenne, ni trop grand ni trop petit (1) et avoit le nez un peu aquilin (1)... Et pourlors estoit de l'aage de trente et cinq ans (1), fin à dorer comme une dague de plomb (3), bien galant homme de sa personne (2), sinon qu'il estoit quelque peu paillard (2), et subject de nature à une maladie qu'on appeloit en ce temps là faulte d'argent (2, 3).

Der humorvolle Wirklichkeitssinn zeigt sich auch in der künstlerischen Gestaltung der Selbstcharakteristik, die stets evidente Charaktermängel beschönigt. Sancho und Panurge z. B. sind ausgemachte Feiglinge. Sancho aber behauptet, er sei lediglich friedliebend, wie Panurge beim Seesturm erklärt, er sei nur momentan etwas aufgeregt:

Sancho I, 15

Yo soy hombre pacífico, manso sosegado y sé disimular cualquiera injuria, porque tengo mujer y hijos que sustentar y criar.

Panurge IV, 23

J'ai ... de peur bien peu ... Vray est que ceste vague decumane, laquelle donna de prore en pouppe, m'a un peu l'artere alteré.

Diese Selbstcharakteristiken, vom Leser als Ironie empfunden, werden durch das Aufzeigen des gegenteiligen Verhaltens der Helden bei bestimmten Gelegenheiten, mithin durch das objektive Bild, berichtigt.

Der künstlerische Realismus des Humors erstrebt eine Verbindung des Unwahrscheinlichen und Märchenhaften, mit der Pose naturgetreuer Exaktheit. In diesem Zusammenhang muß die zeitlich-räumliche Unbekümmertheit der Handlung des „Don Quijote" wie des „Gargantua et Pantagruel" erwähnt werden, eine Unbekümmertheit, die es Vicente de los Ríos so schwer gemacht hat, die drei Ausfahrten des Don Quijote auf Monat, Woche und Tag genau zu berechnen, wie sie es Abel Lefranc unmöglich gemacht hat, die

Schiffsroute des Pantagruel von Hafen zu Hafen mit der Landkarte zu verfolgen.[1]) Zu dieser äußerlichen, unkontrollierbaren Märchenrealistik gesellt der Humor folgerichtig die pedantische Wirklichkeitspose. Cervantes wird nicht müde auf die „tan verdadera historia" (I, 1; II, 65) hinzuweisen, oder auf die „puntualidad" seines fingierten Gewährsmannes (I, 9; II, 50), wie Rabelais beteuert: „je me donne à Dieu, si je ments d'un seul mot" (IV, 28) oder „de fable jà Dieu ne plaise que usions en ceste tant veritable histoire" (III, 51).

An der Wirklichkeitspose sieht man, daß es dem eigenartigen cervantinisch-rabelaisischen Realismus auf Verlebendigung ankommt. Diese Verlebendigung zeigt auch die persönliche, man möchte sagen verbürgerlichende Behandlung historisch-mythologischer Persönlichkeiten durch intime Umschreibungen. So heißt Amor

bei Cervantes:	bei Rabelais:
el niño ceguezuelo a quien suelen llamar de ordinario amor por esas calles (II, 56).	Amour, le noble enfant, médiateur du ciel et de la terre (IV, 57).

Silen heißt — man denkt an Rubens —

bei Cervantes:	bei Rabelais:
aquel buen viejo Sileno, ayo y pedagogo del alegre dios de la risa (I, 16).	le dict Silenus, beuveur memorable (IV, 65).

Diese intime Verlebendigung zeigt auch ein Spezialfall der Spannungstechnik. Als im Don Quijote (I, 12) ein Schäfer mit der Neuigkeit vom Tode des Grisóstomo in die Hütte seiner Kameraden tritt, da beginnt er: „¿ Sabéis lo que pasa en el lugar, compañeros?" Hierauf die gespannte Gegenfrage: ¿ Cómo lo podemos saber? Und nun erst der Beginn der Erzählung: „pues sabed, que". Das ist die Technik des Rabelais, der dem Pantagruel und seinen Genossen bei ihrer Landung an der Insel der Papimanen (IV, 48) vier Ständevertreter entgegenfahren läßt mit der aufgeregten Frage: „L'avez vous veu, gens passagiers? l'avez vous veu?" Hierauf die Gegenfrage „qui?" Und nach langem Hin und Her stellt sich dann heraus, daß dieser mysteriöse „Er" der Papst ist.

Wenn sich der Humor mit dem realistischen Präzisionsvergleich verbindet, entstehen bei beiden Autoren hübsche originelle stilistische Funde. Als Beispiele, bei Rabelais: Der unersättliche Magen des Bruders Jean, der stets noch Platz hat, wie die Sporteltasche eines Advokaten, „un estomac pavé, toujours ouvert comme la gibecière

[1]) Man denke auch an das für die Route des DQ geprägte Schlagwort von der Reise um eine Venta.

d'un advocat" (I, 39); bei Cervantes kreist der Becher, bald voll, bald leer, wie der Eimer eines Wasserrades: „el cuerno . . . andaba a la redonda tan a menudo ya lleno ya vacío como arcaduz de noria" (I, 11).

Wirklichkeitssinn und Humor verrät bei beiden Autoren ferner das malerisch greifbare Stimmungsbild. Zunächst seien einige im Vorwurf gänzlich verschiedene und nur in der Technik gleiche Stimmungsbilder aus Rabelais und Cervantes zusammengestellt:

Aus Cervantes' Don Quijote:

1. Die Nachtwandlerin (II, 48).
Entre los dedos de la mano izquierda (1) traía una media (2) vela encendida (3) y con la derecha (4) se hacía sombra (5), porque no le diese la luz en los ojos; .. venía pisando quedito (6) y movía los pies blandamente (7).

2. Die Säufer (II, 54).
Todos a una levantaron los brazos y las botas en el aire (1), puestas las bocas en su boca (2), clavados los ojos en el cielo (3), *no parecía sino que ponían en él la puntería* (4); y desta manera meneando las cabezas a un lado y a otro (5), señales que acreditaban el gusto que recebían, se estuvieron un buen espacio (6).

Aus Rabelais' Gargantua et Pantagruel:

1. Behaglichkeit am Winterabend (I, 28).
Le vieux bonhomme Grandgousier.., après souper (1), se chauffe les couilles à un beau, clair et grand feu (2); et. attendant graisler des chastaignes (3), escrit au foyer (4) avec un baston (5) bruslé d'un bout (6).

2. Wohlleben.
Le seigneur de Candale ..., quand il tient une espaule de mouton (1) en main bien séante et advenente (2), *comme une raquette gauschiere* (3) et avec un cousteau bien tranchant (4), Dieu, sçait comment il s'en escrime (5).

Diese Beispiele wählt Lanson [1]) zur Illustration des „mettre les choses sous les yeux" und zugleich der „part propre du mot" bei der Beschreibung.

Es bedarf kaum einer Erwähnung, daß die gleiche Technik bei all diesen „Genrebildern" in der liebevollen Herausarbeitung der charakteristischsten und konkretesten Einzelheiten [2]) besteht, die wenn überhaupt noch, lediglich durch einen Vergleich (no parecían sino que ponían en él la puntería und comme une raquette gauchère in Beispiel 2) einer weiteren Präzision fähig sind. In den Bereich des Humors werden diese Einzelheiten gerückt durch Ausdrücke persönlicher Anteilnahme wie „venía pisando quedito" und „le vieux bonhomme" oder „señales que acreditaban el gusto que recebían" und „Dieu sait, comment il s'en escrime".

Noch interessanter wird aber diese technisch-stilistische Ähnlichkeit, wenn sich beide Autoren in den Motiven berühren. Auch

[1]) Lanson, L'art de la prose p. 29 u. 30.

[2]) Die Nummern in Klammern zählen die Details.

hierbei müssen wir uns entschieden klar sein, daß die zufällige Ähnlichkeit von Motiven, Vorwürfen, Themen allein, in rein inhaltlichem Sinn mit gegenseitiger künstlerischer Berührung nichts zu tun hat. So hat etwa die Parodierung von Orakel und Wahrsagerei bei Cervantes durch den weissagenden Affen (II, 25) und die cabeza encantada (II, 62) mit keiner der vielen Weissageparodien anläßlich der Heiratsbefragung des Panurge im dritten Buch etwas künstlerisch Gemeinsames. Ganz anders wird die Sache, wenn sich die Motive in ihrer Behandlung berühren und somit auf die nämlichen psychologischen Voraussetzungen schließen lassen. So scheinen Cervantes und Rabelais mit ihrem Wirklichkeitssinn und Humor oft ein gleichgerichtetes dynamisches Lebensgefühl zu verbinden, das sie zu überaus belebter Gestaltung der sogenannten Tumultszenen befähigt. An solchen Szenen möchte ich gegenüberstellen:

Cervantes:
Don Quijote wütet unter den Marionetten
II, 26

Con acelerada (1) y nunca vista furia (2) comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos (3), descabezando a otros (4), estropeando a este (5), destrozando a aquel (6), y entre otros muchos tiró un altibajo tal que si maese Pedro no se abaja (7; lebendiges Präsens!), se encoge (8), y agazapa (9), le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán (10).

Rabelais:
Gargantuas Stute verscheucht Fliegen
I, 16

Soudain (1) .... elle desgaina sa queue et si bien les esmoucha, qu'elle en abatit tout le bois (2); à tors (3), à travers (4), de çà (5), de là (6), par cy (7), par là (8), de long (9), de large (10), dessus (11), dessous (12), abatoit bois comme un fauscheur fait d'herbes.

Durch die Aufzählung dynamischer Einzelheiten in lebendiger Häufung wird bei Cervantes wie bei Rabelais hier die gleiche künstlerische Bewegtheitswirkung erzielt. Daß Rabelais speziell zu den Modal- und Ortsadverbien greift, bedeutet hinsichtlich des dynamischen Grundgefühls keinen Unterschied gegenüber Cervantes. Es ist die zufällige Verwendung eines typischen Mittels zur Erzielung wilder Bewegung, das auch Cervantes sehr geläufig ist mit seiner Verwendung von aquí — allí — acullá — acá für Bewegtheit (vgl. I, 12; I, 37, I, 45, II, 13, II, 34), einer Adverbienreihe, die übrigens, soviel ich sehe, in dieser typischen Häufung unter den spanischen Renaissanceprosaisten nur er und auch er nur zu rein dynamischen Zwecken kennt. Doch ich vergleiche weiter an Tumultszenen

Die Balgerei in der Maritornesnacht I, 16 und den großen Streit in der Schenke I, 45	mit dem Wüten Bruder Jeans unter den Feinden I, 27.

I, 16.

Y así como suele decirse *el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo, daba el arriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él, el ventero a la moza,* y todos menudeaban con tanta priesa, que no se daban punto de reposo.

I, 45.

El cura daba voces, la ventera gritaba, su hija se afligía, Maritornes lloraba, Dorotea estaba confusa, Luscinda suspensa, y Doña Clara desmayada. El barbero aporreabo a Sancho: Sancho molía al barbero: Don Luis, a quien un criado suyo se atrevió a asirlo de brazo, le dió una puñada que le bañó los dientes en sangre: el oidor le defendía ...; el ventero tornó a reforzar la voz pidiendo favor a la santa Hermandad: de modo que toda la venta era *llantos, voces, gritos, confusiones, temores, sobresaltos, desgracias, cuchilladas, mojicones, palos, coces y* efusión de sangre.

(Frère Jean) es uns escarbouilloit (écrasait) la cervelle, es autres rompit bras et jambes, es autres deslochoit les spondiles du cou (= tordait les vertèbres), es autres demolloit les reins, avalloit le nez ..., enfonçoit les dents en la gueulle ....

Les uns crioient Ste Barbe; les autres, Saint George; les autres, Sainte Nytouche; les autres, Nostre Dame de Cunault, de Laurette, de Bonnes Nouvelles, de la Lenou, de Rivière. Les uns se vouaient à St. Jacques, les autres au saint suaire de Chambéry ....; *les uns mouroient sans parler, les autres parloient sans mourir, les uns se mouroient en parlant, les autres parloient en mourant.* Les autres crioient à haute voix, *Confession, confession, confiteor, miserere, in manus,*

Auch hier ist bei etwas verschiedener Technik die dynamisch-komische Wirkung des Kampftumultes in außergewöhnlicher und gleichgerichteter Art erreicht: Der „Concatenatio" des Cervantes (daba el arriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él ....) entspricht etwa bei Rabelais die „Kreuzfigur" (les uns mouroient sans parler, les autres parloient sans mourir ...); der namentlichen Aufzählung der am Kampfe beteiligten Personen (El cura daba voces, la ventera ..., su hija usw.) bei Cervantes, entspricht bei den unpersönlich gehaltenen Feinden Rabelais' die Aufzählung der einzelnen von diesen angerufenen Heiligen (Ste Barbe, St. George, Sainte Nytouche etc.), der Aufzählung der Kampfgeräusche (Llantos, voces, gritos usw.) bei Cervantes, die Aufzählung der einzelnen Schreie und Rufe (confession, confiteor, miserere, in manus) bei Rabelais. Das Gruppenbalgen bei Cervantes gegenüber dem Einzelwüten bei Rabelais liegt lediglich am verschieden gestellten speziellen Thema. Aber der Eindruck der Balgerei wird gleich handgreiflich erzielt: Bei Cervantes werden die am Gruppenbalgen beteiligten Personen möglichst gehäuft und wenn sie nicht ausreichen durch Vergleich

zum Schein vermehrt (gato, rato, cuerda, palo: Sancho, moza, ventero, moza), bei Rabelais wird das Wüten des einzigen Bruders Jean an der tollen Variation seiner Kampfhandlungen deutlich gemacht (es uns escarbouilloit la cervelle, es autres, rompit bras et jambes etc.)

Im Thema selbst berühren sich Cervantes und Rabelais auf dem Gebiete komisch-naturalistischer Schilderungen.

Cervantes gibt (II, 47) eine Beschreibung des häßlichen Mädchens La Perlerina, Rabelais (III, 17) das Bild der Sibylle von Panzoust; beiden kommt es auf charakteristischste groteske Momente weiblicher Häßlichkeit an: 1. Entstellung und Triefen von Nase (und Augen); 2. Zahnlosigkeit, 3. Grind, 4. Verwachsenheit. Die verblüffendste Ähnlichkeit zeigt aber das Thema:

Die entstellte Nase.

Cervantes II, 14.	Rabelais II, 1.
La nariz del escudero del Bosque ... era de demasiada grandeza (1) corva en la mitad y toda llena de berrugas (2) de color amoratado como de berengena (3).	Tant croissoit le nez, qu'il sembloit la flutte d'un alambic (1), tout étincellé de bubelettes (2), tout esmaillé... et brodé de gueules (3).

Die unnatürliche Größe (1), der Warzenreichtum (2) und die rot-violette Farbe (3) sind die typischen Eigenschaften einer grotesken Nase und sie werden mit naturalistischer Komik in deutlicher Scheidung gegeben.[1])

Naturalistische Komik auf Grund humorvoll-realistischer Weltbetrachtung zeigt sich auch in der gleichartigen Ausspinnung naturalistischer Szenen im Sinne des „Naturalia non sunt turpia". Vor dem Walkmühlenabenteuer (I, 20) hat Sancho, anläßlich eines unvermutet abgefeuerten Kanonenschusses (IV, 67) hat Panurge eine fürchterliche Angst und nun begegnen beiden höchst peinliche Dinge: „Sancho alzó la camisa.... y echó al aire entrambas posaderas.... y se halló libre de la carga" und bei Panurge: „la vertu retentrice du nerf qui restrainct le muscle nommé sphincter estoit dissolue." Und dann die Wirkung auf die Umgebung: Don Quijote „sin quitarse los dedos de las narices" bemerkt: „ahora más que nunca hueles, y no a ambar"; und Frère Jean „estouppant son nez avec la main gauche", „sentoit je ne sçay quelle odeur autre que de pouldre à canon". Ferner: „Retírate tres o cuatro pasos allá, amigo" sagt D. Quijote zu Sancho; „allez,

[1]) Diese Scheidung vermißt man beispielsweise bei Shakespeare, der von einer häßlichen Nase sagt: „all o'er embellished with rubies, carbuncles, saphirs" (Comedy of errors II), zitiert in der Rabelais-Ausgabe von Burgaud und Rathéry.

allez, de par Dieu, ... vous nettoyer" sagt Pantagruel zu Panurge. Also naturalistisch-komische Berührungspunkte bis in Einzelheiten.

Rabelaisisch ist endlich die Parodierung des Romantischen mittels naturalistischer Komik. Rabelais ist den Paradies- und Jenseitschilderungen zu Leibe gerückt mit der Schilderung der Unterwelt, von der Epistemon (II, 30) erzählt. Dort sind die Ritter der Tafelrunde Ruderknechte und verdienen sich allabendlich ein Stück schimmeliges Brot, Cyrus borgt von Epiktet Geld um sich Suppenzwiebeln zu kaufen, es wimmelt dort von Syphilitikern und man gewahrt den Perceforest „pissant contre une muraille". Ganz ähnlich parodiert Cervantes in der Schilderung der Erlebnisse Don Quijotes in der Höhle des Montesinos das Gralparadies (II, 23).[1]) Dort borgt Dulcinea auf einen baumwollnen Unterrock sechs Realen, Belerma hat blaue Ringe um die Augen, aber „no de estar con el mal mensil"; die Teufel der Vorhölle, von denen Altisidora (II, 70) erzählt, spielen in Hemdärmeln (en calzas y en jubón) Ball.

So sehen wir von den Wortschöpfungen, Wortbildungen und Wortspielen bis zur Eigenart der Konzeption gewisser künstlerischer Aufgaben bei Cervantes Berührungspunkte mit Rabelais. Bei keinem seiner spanischen Landsleute, auch nicht bei den pikaresken Autoren, selbst nicht bei Quevedo findet man Ähnliches. Feinster Sinn für die Sprache und feinste Empfindung für einen künstlerischen Realismus, beide genährt von einem unverwüstlichen Humor, beide gefördert durch die Renaissancefreude an Wort und Leben, beide eingespannt in romanische Idiome mit ihren sprachlichen Möglichkeiten und in eine neue Kunst der Prosa, das ist es, was nach Ausweis obiger Beispiele Cervantes mit Rabelais' Kunst verbindet, nur daß beim Spanier eine Art Sosiego-Haltung das Überschreiten der Schranken verhindert, um die sich Rabelais' Esprit, speziell sein Esprit gaulois, oft nichts kümmert. Denn bei diesen verblüffenden Ähnlichkeiten bleibt eines zu beachten: Die Berührung des Cervantes mit Rabelais erfolgt immer dann, wenn sein Temperament das weltanschaulich bedingte Moderato seines Stils zu einem Fortissimo steigert. Dann nimmt der Cervantes-Stil aber immer erst jene Färbung an, die in der wildbewegten Symphonie des Rabelais die Pianopartien kennzeichnet.

---

[1]) Vgl. „The Subterranean Grail Paradise of Cervantes", eine Abhandlung von Philip Stephan Barto in den Publications of the Modern Language Association of America. XXXVIII, 1923 p. 401—411.

LUDWIG PFANDL

Cervantes und der spanische Spätrenaissance-Roman.

I.

Die Regierung Philipps II. (1556—1598) ist für Spanien die Zeit des höchsten vaterländischen Glanzes und der gewaltigsten nationalen Expansion, die Zeit des stärksten Aufflammens der Gegenreformation und der größten religiösen, der sogenannten mystischen Verinnerlichung. Es triumphiert darum der Idealismus allerwärts über den Realismus. Der Schelmenroman ist nach dem schwachen Versuch des Lazarillo ganz zum Schweigen gekommen, denn er hat mit Wohlstand, Macht und Aufstieg nichts gemein, er ist ein Produkt des beginnenden Niedergangs. Dafür lebt und treibt zunächst noch eine scheinbar ungebrochene Kraft in den Schäfer- und Maurengeschichten, dafür schwelgt die Phantasie um so unbehinderter in den Sphären der gefühlvoll-abenteuerlichen Liebesmär. Die stille Arbeit der spanischen Humanisten ist im Laufe der Jahrzehnte wirksam geworden und das an Griechenland und Rom geschulte antiquarische Wissen gibt tausend Anregungen und Vorbilder. Daher der starke klassizistische Zug, der durch das erzählende Schrifttum dieser Periode geht. Der spätgriechische Roman erlebt so etwas wie eine neue Renaissance und erasmistische Ideen konzentrieren sich unter dem Deckmantel antikisierender Form zu bitterer Gesellschaftssatire. Humanistische Gelehrsamkeit verbreitet Bildungsstoffe und Zeitgeschichte in Erzählungsform und lenkt das Interesse von Sammlern und Lesern mit neuem Impuls auf die nationale Spruchweisheit. Die lebhaften politischen und wirtschaftlichen Beziehungen endlich zu dem durch Sizilien, Neapel und Mailand eng mit Spanien verbundenen Italien machen mit dem übrigen Schrifttum des Nachbarlandes auch dessen Novellistik auf der Pyrenäenhalbinsel in Originalen und Übersetzungen bekannt, und das eifrige Suchen nach neuen Stoffen und Ideen führt zeitweilig sogar zu einer planmäßigen Ausbeutung italienischer Quellen.

Das Beste der spanischen Erzählungskunst während der Ära des zweiten Philipp sind die Ausläufer des Renaissance-Romans: eine merkwürdige Verbindung von Phantasie und Gefühl, die eine ein Erbstück aus der Zeit der *novela caballeresca,* das andere der sentimentalen Welt der *Question de Amor* entstammend und im Feuerofen der gleichzeitigen Mystik geläutert und veredelt. Stoffliche Anregungen humanistischer Herkunft in der Form von Übersetzungen und Bearbeitungen des spätgriechischen Romans (Heliodor, Achilles Tatius) fördern diese Geschmacksrichtung, Reminiszenzen aus der Lektüre der lateinischen Klassiker und gelegentliche Entlehnungen aus der italienischen Novellistik dienen ihr zu Abwechslung und Ausschmückung. So entsteht neben der pathetisch-vornehmen *novela pastoril* und neben dem langsam sich erschöpfenden Ritterroman eine neue volkstümliche und von allen Schichten mit der gleichen Wärme aufgenommene Erzählungsform, eine Art Spätrenaissance-Roman, der nicht nur der kommenden Novelle in manchem zum Vorbild dient, sondern auch noch bis tief ins 17. Jahrhundert hinein von den größten Dichtern der Nation mit Stolz und Hingabe gepflegt wird. Eine edlere und tiefere Auffassung des Weibes unterscheidet, glaube ich, vor allem diesen neuen Roman von den ihm an bloßer Abenteuerlichkeit in nichts nachstehenden Rittergeschichten. Dort, in den Amadisen und Palmerinen, ist die Geliebte immer nur der Kampfpreis, um den die Helden ringen, leiden und kämpfen, hier wird sie zur tapferen Gefährtin und Mitstreiterin des vielgeprüften Mannes und hat an den Liebesverwicklungen im gleichen Maße wie er leidenden und tätigen Anteil. Ein neuer Begriff der Liebe, die leidende, freudig duldende und entbehrende, die keusche, die überirdische Liebe tritt an die Stelle der genußfrohen Begehrlichkeit des Ritterromans. Der amadisische Realismus der Sinne verklärt sich in den mystischen Idealismus der Seele. Die vertiefte Gefühlsanalyse bedingt verfeinerte Psychologie und ergibt manch zartes Bild der Zergliederung seelischer Vorgänge, wenn auch von einem *psychologischen Roman* deswegen noch nicht die Rede zu sein braucht. Ein merklicher Fortschritt gegen die Rittergeschichten scheint mir sodann auch in der Art zu liegen, wie der neue Roman deren abenteuerliches Element von den übernatürlichen Bestandteilen, den Riesen, Zwergen, Dämonen, Fabeltieren und ähnlichem Zauberspuk zu befreien, und alles Phantastische, Spannende, durch Ungewöhnlichkeit fesselnde mehr in natürliche, rein menschliche Bahnen zu lenken versucht,

wie er das Unwahrscheinliche durch das Wahrscheinliche, die imaginären Reiche, Länder, Inseln, Berge durch wirkliche, geographisch zwar weit abliegende, aber immerhin existierende zu ersetzen strebt.

II.

Zwei Übertragungen (eine von unbekanntem Verfasser und nach der französischen Bearbeitung des Amyot hergestellt, Antwerpen 1554 und Salamanca 1581, die andere von Fernando de Mena, Alcalá 1587 und öfter) popularisieren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Spanien den spätgriechischen Liebesroman von Theagenes und Chariklea (genannt *Αἰθιοπικά*) des dem 3. Jahrhundert nach Christus zugehörigen Heliodor, während ein stattliches Bruchstück aus dem Leukippe-Roman (genannt *Ἐρωτικά*) des Achilles Tatius, aus dem 5. Jahrhundert nach Christus, zuerst auf dem Umweg über eine italienische Bearbeitung, die *Amorosi Ragionamenti* des Ludovico Dolce (1546), in Spanien bekannt wird. In diese *Ἐρωτικά* oder *Τὰ κατὰ Λευκίππην καὶ Κλειτοφῶντα*, die selbst nur eine Nachbildung des Heliodor sind, muß man sich zunächst und vor allem ein wenig versenken [1]), um die Liebes- und Abenteuergeschichte des Clareo und der Florisea (1552) von Alonso Nuñez de Reinoso in ihrer Eigenart recht zu verstehen. Unter mancherlei Längen in Beschreibungen und Debatten, ehedem tragisch, heute komisch wirkenden Abenteuern, groben Unwahrscheinlichkeiten und argen Obszönitäten geht bei Tatius folgendes vor sich: Klitophon und Leukippe, ein tyrisches Liebespaar, fliehen vor dem Zorn der Eltern in der Richtung nach Alexandria, leiden Schiffbruch und werden in den Nilsümpfen durch Räuber gefangen. Er entkommt, sie bleibt in der Gewalt der Feinde, die ihr den Bauch aufschlitzen, aber zum Glück nur vermeintlich; denn Leukippchen hatte sich schlauerweise einen aus Schafleder vorgebunden und entsteigt im rechten Augenblick unversehrt dem Grabe, um mit dem Geliebten zu fliehen. (Hier setzt erst die Nachbildung des Nuñez de Reinoso ein.) In Alexandrien wird sie wiederum von Banditen entführt und Klitophon sieht eben noch, wie man ihr

[1]) Das griechische Original zu lesen, dazu reicht unsere humanistische Vorbildung nicht aus. Ich verweise darum auf ein paar Übersetzungen: *Les amours de Leucippe et Clitophon, traduites du grec etc. par L. A. du Perron de Castera, Paris 1797. Leukippe, ein Roman aus dem Griechischen, übersetzt von F. Ast und G. Güldenapfel, Leipzig 1802. Achilles Tatius, The Adventures of Leucippe and Clitophon, with an English Translation by St. Gaselee, London 1917.*

den Kopf abschneidet. Er heiratet darum eine reiche Witwe, entdeckt aber, bevor die Ehe wirklich vollzogen wird, unter ihren Sklavinnen die in Wahrheit gar nicht geköpfte Leukippe. Jetzt kehrt auch der totgeglaubte Gatte der Witwe zurück, mißhandelt den armen Klitophon in grausamer Weise und läßt ihn dann ins Gefängnis werfen. Zugleich verliebt er sich selbst in Leukippe (von hier ab spinnt Nuñez de Reinoso den Faden der Geschichte selbständig weiter) und klagt, da sie ihn zurückweist, bei Gericht gegen sie als entlaufene Sklavin, gegen Klitophon aber wegen Ehebruchs. Leukippe ist in den Tempel der jungfräulichen Diana geflohen und besteht später in der Höhle des Pan glänzend die sehr stimmungsvolle (weil rein musikalische) Virginitätsprobe. Der Kläger wird abgewiesen. Leukippe erzählt, wie sie aus den Händen der Banditen in den Besitz der vermeintlichen Witwe gekommen war, und die glückliche Vereinigung des Paares beschließt die Geschichte.

Nuñez de Reinoso ahmt den Achilles Tatius nur vom 5. Buche an nach, da die ihm zugängliche italienische Bearbeitung des Ludovico Dolce selbst auch nur dieses Fragment gekannt und übertragen hatte. Und von da ab, wo Leukippe in der Originalgeschichte sich in den Tempel der Diana flüchtet, geht die Erzählung des Spaniers, wie schon angedeutet, wiederum ihre eigenen Wege. Der lüsterne Ehemann verbirgt die Jungfrau und sprengt die Nachricht aus, sie sei ermordet worden. Ihr Geliebter gibt sich in der Verzweiflung selbst als Täter an, doch rechtzeitig erscheint die Verborgene und nichts mehr hält die friedliche Lösung, d. h. die Vereinigung des Paares auf. Reinoso hat übrigens so ziemlich alle Fehler des griechischen Originals mit Geschmack vermieden, hat die krassesten Unwahrscheinlichkeiten gemildert, die zotigen Auswüchse säuberlich beschnitten, die langen Digressionen und Beschreibungen weggelassen und außerdem noch auf mancherlei (wie z. B. das Einschließen in die Panhöhle mit der Jungfräulichkeitsprobe), was ihm für seine Zeit und sein Land doch gar zu gewagt heidnisch und unnatürlich schien, verzichtet. Er hat auch der unglücklichen Witwe und Gattin zweier Männer zum Schluß noch eine Sonderrolle zugedacht, indem er sie auf die Wanderschaft schickt und dabei die schönsten Abenteuer erleben läßt.

Wäre dem Nuñez de Reinoso statt der fragmentarischen Tatius-Bearbeitung eine vollständige Heliodor-Übersetzung in die Hände gefallen, so wäre — man mag das an dem Beispiel der *Selva de aventuras* oder des *Persiles* ersehen — wohl ganz etwas anderes

zustande gekommen. Tatius ist nämlich des Heliodor recht spärlich begabter Nachahmer, dem vor allem der Idealismus und die Phantasie seines Vorbildes fehlen. Bei ihm konnte darum der Spanier, neben Äußerlichem und rein Technischem, an tieferem Gehalt nur die Idee der in allen Fährnissen erprobten keuschen Frauenliebe finden und in Verbindung damit eine gewisse Veredelung der weiblichen Hauptfigur gegenüber ihren Partnern beiderlei Geschlechtes. Er hat dafür in echt romantischem Spätrenaissance-Empfinden Phantasie und Gefühl (die erstere durch Belesenheit erheblich gefördert) emsig zusammen walten lassen. Er hat die lieben alten Ritterbücher nicht vergessen, aber ihren wüsten Zauber in vielem vermenschlicht; er hat auch fleissig aus seinen Klassikern geschöpft, Ovids *De Tristibus,* des Tragikers Seneca *Hippolytus,* Virgils *Aeneide* und Horazens *Beatus ille* verwendet und ist gelegentlich bei italienischen Erzählern zu Gaste gegangen; er hat die Handlung zur rechten Zeit mit Allegorien durchsetzt und die abenteuerliche Liebesmär mit allem Zierrat der Gefühle ausgestattet, der schon den Zeitgenossen der *Carcel* und *Question de Amor* für den echten Roman unerläßlich dünkte. Den Hauch der Mystik freilich, der um diese Zeit wie ein belebender Jenseitsduft durch Geister und Schriften weht, den hat er noch nicht gefühlt.

Ihn spürt bereits Jerónimo de Contreras, der in einer prachtvoll umsponnenen *Selva de aventuras* (vor 1565 gedichtet) das Beste aus *Carcel* und *Question,* aus Heliodor und Tatius, aus Ritterbüchern und zeitgenössischem Mystikerdrang in den Rahmen einer leidvollen Liebesgeschichte spannt. Ein junger Ritter aus Sevilla, Luzman geheißen, möchte Arbolea, die Gespielin seiner Jugend, der er in zärtlicher Liebe zugetan ist, zur ehelichen Gattin nehmen; sie aber hat ihr Herz bereits an den himmlischen Bräutigam verloren und ist fest entschlossen, ihr Leben im Kloster hinzubringen. Voll Enttäuschung sucht er Trost und Ablenkung auf abenteuerlichen Fahrten, und als er nach Jahren zurückkehrt, findet er die Geliebte als Nonne. Sie hat ihn bereits als Toten beweint und erkennt ihn jetzt, so verwildert und entstellt ist er, nicht gleich wieder. Rührend ist sein Schmerz, tapfer, gütig und sich selbst getreu bleibt ihre Haltung. Sie bittet ihn, in rechtschaffener Ehe Glück und Vergessen zu suchen, er indes nimmt die Einsiedlerkutte und verlebt seine Tage in einsamer Buße und Betrachtung. Unvergleichlich ist die Zartheit der Gefühle, die einfache Reinheit der Sprache, das echt menschliche, ungezierte und natürliche Gehaben

der beiden armen Liebesleute, tröstend wie lindernder Balsam wirkt der versöhnende Schluß mit seinem Fernblick auf eine bessere Welt ohne Hemmung und Trennung. — Was dieser stimmungsvolle Rahmen umschließt, ist die eigentliche *Selva de aventuras*, d. h. die Schilderung der Erlebnisse, die dem Ritter teils selbst begegnen (wie der Besuch bei der Sibylle in Cumae, oder seine Gefangenschaft in den Händen algerischer Piraten), teils von fahrenden Gesellen berichtet werden. In diesem Teil der Geschichte herrscht frohe Unterhaltsamkeit vor: Eklogen im Stile Encinas, festliche Theateraufführungen, spannende und sentimentale Erzählungen, spitzfindig erörterte Liebesfragen, mit einem Wort das Beste aus *Carcel* und *Question de Amor*. Die Haft in algerischer Sklaverei und die mehr oder minder romantische Befreiung und Rückkehr bleibt seit der *Selva de aventuras* ein beliebtes Mittel der Verwicklung, Spannung oder Lösung in Drama und Novelle. Kein Wunder, denn sie ist ein Stück Leben der Nation selbst; tausende haben am eigenen Leibe gespürt, was hier der Wirklichkeit nacherzählt wird und man lauscht darum mit derselben Teilnahme der Schilderung des Dichters wie dem Berichte des glücklich Heimgekehrten selbst. Daß Contreras im Banne des Heliodor steht, ist mir sicher. Aber er, der feinfühlige, zu mystischem Jenseitskult neigende Phantast, hat dem Griechen nicht so sehr das Abenteuerliche als vielmehr das Symbolische abgelauscht. Bei Heliodor ist Chariklea das Sinnbild der Seele, die nach dem Purgatorio eines irdischen Prüfungsweges zurückkehrt in das Reich der göttlichen Weisheit[1]). Bei Contreras ist Ritter Luzman das Symbol des durch Erdenschwere und Erdenleid gereinigten Geistes, den die himmlische Liebe, über die irdische triumphierend, zu sich emporzieht. Läuterung in Leiden für eine bessere Welt, das ist der tiefere Sinn in beiden.

Für die Beliebtheit, der sich die spätgriechischen Romanstoffe auch noch im 17. Jahrhundert erfreuen, haben wir anschauliche Zeugnisse. Für Heliodor zunächst einmal die häufig gedruckten Uebersetzungen (von jener des Fernando de Mena sind zwischen

[1]) Erwin Rohde hat das trefflich (aber vielleicht zu wenig deutlich mit Bezug auf den symbolischen Sinn) wie folgt zusammengefaßt: *Chariklea, geboren aus dem von Helios abstammenden Königsgeschlecht der Äthiopen, wird unter der unmittelbaren Obhut des Helios-Apollo in Delphi erzogen, um dann durch Leiden und Versuchungen erprobt, nach langen Irrfahrten zurückgeleitet zu werden in das Land der Sonne, das unter dem Schutz des Helios und der Selene steht und, weil es dem höchsten Gotte, Helios, so nahe liegt, die Heimat göttlicher Weisheit ist.* E. Rohde, *Der griechische Roman*, 3. Auflage, Leipzig 1914, p. 466.

1600 und 1616 allein drei neue Auflagen bekannt), dann einzelne Stellen bei zeitgenössischen Dichtern (Lope de Vega preist ihn einmal als *griego poeta divino*, als *poeta en prosa*, und nimmt auch sonst gern auf ihn Bezug[1]) und schließlich ganze an der *Aithiopica* inspirierte Dramen, wie des Pérez de Montalbán *Theagenes y Clariquea* und Calderons *Hijos de la Fortuna.* An Achilles Tatius sodann hat kein geringerer als Quevedo Villegas seine Uebersetzerkunst versucht[2]), es hat ihn José Pellicer de Ossau y Salas y Tovar (1602—73) nach einer lateinischen Version *con valentia* pharaphrasiert[3]) und Agreda y Vargas schließlich hat ihn nach einer italienischen Vorlage ins Spanische übertragen, gereinigt und teilweise ergänzt[4]), wobei erst noch zu untersuchen wäre, inwieweit das ebenso kurze wie abfällige Urteil des Menéndez y Pelayo[5]) — *una paráfrasis harto infiel* — zutrifft oder nicht. Auch Lope de Vega hat den Tatius bewundert und wünscht sich einmal, um Liebesleid und Liebesfreud des Celio und der Diana mit rechtem Feuer schildern zu können: *quisiera ser el celebrado autor de la Leucipe*[6]).

Das schönste Zeugnis aber für das Fortleben nicht nur jener griechischen Romanstoffe, sondern auch der Formen und Ideen des spanischen Spätrenaissance-Romans, an dem ja Heliodor und Achilles Tatius wesentlich beteiligt sind, bilden die *Trabajos de Persiles y Sigismunda* von Cervantes, und insbesondere der Erfolg, der diesem Werke beschieden war. 1617 erschienen die erste und noch weitere Ausgaben des *Persiles*, und bevor ein Dutzend Jahre herum waren, hatte ihre Zahl zehn erreicht. Ein Vergleich mit dem *Quijote*, dessen erster Teil innerhalb 12 Jahren elfmal gedruckt wurde, drängt sich auf. Auch das bezeugt trefflich die Beliebtheit dieser phantastischen Liebesromane, in denen man den denkbar herrlichsten Ersatz für die Rittergeschichten fand. Nicht der *Quijote* hat darum der *novela caballeresca* den Todesstoß versetzt; nein,

[1]) Vgl. *La dama boba*, ed. Schevill p. 152, Vers 280 ff. und p. 262, Anm. 279.

[2]) Das Werk ist verloren gegangen und nur aus des Verfassers Anmerkungen zu seinem *Anacreonte castellano* bekannt, worin ein paar Zeilen davon wörtlich zitiert sind.

[3]) Laut Gutachten des Zensors D. Lorenzo van der Hammen y León. Das Werk ist wie jenes von Quevedo nicht mehr erhalten.

[4]) *Los mas fieles amantes, Leucipe y Clitofonte, historia griega por Achiles Tacio Alexandrino, traducida, censurada y parte compuesta por Diego Agreda y Vargas, Madrid 1617.*

[5]) *Origenes de la novela* I, 343.

[6]) In der Novelle *Las fortunas de Diana*, ed. Fitz-Gerald p. 281.

wohl aber hat die abenteuerliche Liebesmär von Theagenes und Chariclea, von Leukippe und Klitophonte, von Luzman und Arbolea, von Persiles und Sigismunda, weil sie in der Phantasie zeitgemäßer, im Gefühl erhabener, idealer gewesen ist, weil sie dem mystischen Seelenkult und Jenseitsdrang der Epoche entgegen kam, den *Amadis* aus dem Gesichtskreis der gebildeten Leserwelt verdrängt.

Chariclea, die Heldin der Erzählung bei Heliodor[1]), als Kind von ihrer Mutter, der äthiopischen Königin ausgesetzt, ist Priesterin in Delphi geworden. Sie beschließt, nachdem sie ihre Herkunft erfahren, mit dem Geliebten, dem thessalischen Jüngling Theagenes, zu fliehen und in ihre äthiopische Heimat zurückzukehren. Ungeheuer sind die Strapazen, Abenteuer und Gefahren, die ihrer auf dieser Flucht warten, denn das Schicksal hat sie zu Heliospriestern bestimmt und unterwirft deshalb ihre Keuschheit und Treue dieser schweren Probe. Die tiefe Symbolik des Werkes habe ich bereits bei der *Selva de aventuras* angedeutet. Sie ist auch Cervantes nicht verborgen geblieben, indes hat er sie mehr ins irdisch-menschliche umgebogen. Nicht übel hat das schon einer von den deutschen Romantikern, der als feinsinniger Calderon-Interpret bekannte Friedrich Wilhelm Valentin Schmidt, herausgefühlt, wenn er den tieferen Sinn des Persiles-Romans also charakterisiert: *die himmlische Liebe, vermählt mit der zartesten irdischen, durch tausendfache Not geläutert, immer wieder wie der Karfunkel strahlend durch die Nacht der gemeinen Umgebung, endlich zum Schauen des lang Ersehnten gelangend, das ist die Axe, um die herum die verschiedensten Erscheinungen, Bestrebungen und Gesinnungen sich schwingen*[2]). Die Heimkehr in das Sonnenland des Helios ist der Endzweck des Lebenswegs der äthiopischen Königstochter Chariklea. Die Asketenzelle und das Nonnenkloster sind die irdische Bestimmung und die Pforte zum Jenseitsglück für Luzman und Arbolea. Das heilige Rom, der Vorhof des himmlischen Tempels, der reinigende Quell für alle irdische Unvollkommenheit, ist das Ziel von Persiles und Sigismunda. Dort winkt ihnen erst Ruhe und Seelenfriede und Eintritt in ein neues Leben, das für sie freilich nicht erst das Jenseits (wie bei

---

[1]) An neueren Heliodor-Übersetzungen weiß ich dem, der den Roman aus eigener Lektüre kennen lernen möchte, nur die paar folgenden zu nennen: *Äthiopische Geschichten, übersetzt von F. Jakobs, Stuttgart 1837,* 3 Bändchen. *An Aethiopian History etc. Englished by Ch. Whibley, London 1895,* in: *The Tudor Translations, ed. W. E. Henley,* Bd. 5.

[2]) *Beiträge zur Geschichte der romantischen Poesie, Berlin 1818* p. 179.

Luzman und Arbolea) sondern bereits — hierin liegt der gewichtige Kompositionsfehler des cervantinischen Romans — die irdische Vereinigung als Lohn der keuschen und treuen Liebe ist. Läuterung in Leiden für eine bessere Welt, das durchklingt als gemeinsames Leitmotiv diese drei symbolischen Liebesromane.

Persiles und Sigismunda sind von fürstlicher Abkunft. Sigismunda ist eine Prinzessin von Friesland, Persiles ist ein Sohn des Königs von Thule (Island). Seine fürsorgliche Mutter hat ihn und die von ihm geliebte Sigismunda, um beide vor der eifersüchtigen Feindschaft seines Bruders zu schützen, auf Reisen geschickt und Persiles vorher schwören lassen, die Unschuld des Mädchens getreulich in Ehren zu halten. Das Paar gibt sich als Bruder und Schwester aus und führt die Namen Periandro und Auristela. Es währt nicht lange und abenteuerliche Erlebnisse trennen sie voneinander. Periandro, von Seeräubern gefangen, überlebt als einziger den Untergang des Piratenschiffes und gerät in die Hände des Dänenprinzen Arnaldo. Dieser sucht Auristela, die ihm von Räubern entführt worden ist. Periandro läßt sich nun als Mädchen verkleidet an halbwilde Inselbewohner verkaufen, in deren Gewalt er Auristela nicht nur vermutet sondern auch findet. Vor einem unter den Barbaren entstandenen Streit, der in Blutbad und Feuersbrunst endet, rettet sich das Paar mit Hilfe eines seit langem auf der Insel ansässigen Spaniers in eine Höhle. Nun erzählt der Spanier sein abenteuerliches Leben. Bald darauf stößt man auf einen fahrenden Sänger aus Portugal, der ebenfalls sein Schicksal berichtet und tragisch seine Erzählung zugleich mit seinem Leben beendigt. Jetzt kommt Prinz Arnaldo angefahren und möchte die lang gesuchte Auristela zur Gattin. Man hält ihn hin, weil die Jungfrau zunächst das Gelübde einer Romfahrt erfüllen muß. Neue Irrfahrten beginnen, denn das liebende Paar wird durch einen Schiffbruch getrennt und Periandro landet auf der von König Policarpo beherrschten Insel, auf die erst nach geraumer Zeit auch Auristela verschlagen wird. Liebesverwicklungen (der König begehrt Auristela, seine Tochter den Periandro) zwingen die beiden zur Flucht und sie landen nach langer Reise glücklich in Lissabon. Hier beginnt der minder fabelhafte und mehr novelleske Teil des Romans, der die Liebenden durch Spanien, Frankreich, Italien und endlich an das Ziel ihrer Pilgerfahrt, in die ewige Roma führt. Jetzt erst kommt Name und Stand der beiden an den Tag und des Persiles Bruder Maximino fügt sterbend ihre Hände zum Lebensbund ineinander.

Des Dichters Abhängigkeit von fremden Vorbildern und Anregungen in dieser eigenartigsten aller seiner Schöpfungen ist vielleicht doch stärker als man gewöhnlich anzunehmen geneigt ist. Daß die tiefe Symbolik des Werkes von Heliodor und von Contreras stammt, davon ist schon die Rede gewesen. Daß der äußere Plan und Aufriß von derselben Herkunft ist, hat man aus der kurzen Inhaltsskizze ersehen. Ausgeprägt heliodorisch ist überdies die künstliche Verschlingung der Darstellung, die, einzig und allein der Spannung des Lesers dienend, die Anfänge der Handlung in deren Mitte rückt und zu Beginn der Erzählung die Personen wie hinter einem geheimnisvollen Schleier verbirgt. Ein Bestandteil dieser aus Heliodor stammenden Verwicklungstechnik ist auch die Idee, daß immer neue fahrende Gesellen dem irrenden Liebespaar in die Quere laufen, unverzüglich ihre eigenen vielfältigen Abenteuer erzählen und damit ein stets neues Retardieren und Komplizieren der Erzählung veranlassen. (Von der gefühlsmäßigen Veredelung dieser Idee durch Cervantes wird später die Rede sein). Wie im Roman des Griechen, so wird auch hier die Handlung kaum je durch seelische Motive der beteiligten Menschen lebendig (wobei freilich die Grundidee der Romfahrt eine einzige glänzende Ausnahme macht); vielmehr ist die treibende Kraft bei Heliodor und Cervantes das Schicksal, bei dem einen der Wille der Götter, bei dem anderen *la fortuna, que no es otra cosa sino un firme disponer del cielo.* Von Heliodor stammt ferner die Anregung zur Schilderung der fernen, geheimnisvollen Länder, von denen man (im Gegensatz zu den Fabelreichen der Amadise und Palmerine) wußte, daß sie existierten und deren genauere Kenntnis, verschwommen und mit Sagenelementen durchsetzt wie sie war, nur um so heftiger reizen konnte. Wie Heliodor sein Liebespaar und seine Leser nach dem alten Zauberland Ägypten entführt, das den Griechen nie recht bekannt war, so erschließt Belesenheit und Phantasie des Cervantes den staunenden Zeitgenossen die *Norvega más remota,* den ungefähr bekannten aber kaum erforschten hohen Norden. Zu anderen Quellen als Heliodor führt uns eben dieses dreifach gegliederte rein geographische Element des Persiles-Romans, das den Abenteuern als Hintergrund dient: Einmal die nahe Umwelt, Spanien, Frankreich, Italien, mit zeitlicher Fixierung auf die Epoche Philipps II. wie aus mancherlei Anspielungen klar wird; hier schöpft der Dichter mit vollen Händen aus eigenem Erleben und Erfahren. Dann gänzlich phantastische Reiche, zumeist von Barbaren bewohnte Inseln, zu deren dichterischer

Ausmalung die Berichte über Amerika und Indien, vor allem jene des Inca Garcilaso, dienen. Und schließlich das was Cervantes unter dem hohen Norden verstand, Grönland, Island, Finnland, Litauen. Die letzte Gruppe ist kulturhistorisch am wertvollsten, weil sich uns ein anschaulicher Begriff davon ergibt, wie man sich damals jene Länder, ihre Stämme und Sitten, ihre geographischen und sonstigen Eigenschaften vorstellte. Als Quellen hiefür hat man vor allem drei, teils historische, teils historisch sich geberdende Werke des 16. Jahrhunderts nachgewiesen[1]). Daß der vielbelesene Cervantes auch an der zeitgenössischen und älteren Erzählungsliteratur, an dem popularisierenden Gelehrsamkeitsbüchlein eines Pero Mexia oder an der tiefsinnigen *Selva de aventuras* des Contreras nicht blind und taub vorüberlief, läßt sich denken. Des letzteren rührende Liebesgeschichte hat ihn denn auch derart gefesselt, daß er sie, (ganz abgesehen von der symbolisch-mystischen Grundidee, die auch sie ihm bot) in etwas geänderter Fassung episodisch noch einmal miterzählte. Ich meine die ebenso kurze wie ergreifende Lebensbeicht des Portugiesen, dem die Geliebte den himmlischen Bräutigam vorzieht und dem noch die Erinnerung an sein verlorenes Glück das Herz im Leibe zerbricht[2]).

Worin nun endlich besteht, nach all den Nachweisen von Abhängigkeit und Quellenbenützung, des Cervantes Originalität? — Zunächst in jenen beiden Elementen, in denen der Spätrenaissance-Roman überhaupt neue Bahnen eingeschlagen hat: in der Phantasie und im Gefühl. Nirgends sonst hat der Dichter eine so feurige Einbildungskraft entfaltet, hat er seiner unbändigen Lust am Fabulieren die Zügel in gleicher Freiheit schiessen lassen. Nirgends sonst hat er so vielerlei tückische Zufälle und Heimsuchungen, soviel Kreuz und Ungemach, soviel Aengste und Trennungen,

[1]) Des Schweden Olaus Magnus *De gentium septentrionalium variis conditionibus statibusve et de morum, rituum, superstitionum, exercitiorum, regiminis, disciplinae victusque mirabili diversitate, Romae 1555,* ins Italienische übersetzt *Venezia 1561,* ferner die von Nicolo Zeno dem Jüngeren nach angeblichen Reisetagebüchern seiner Vorfahren Nicolo und Antonio veröffentlichte Beschreibung *Dei comentari del viaggio in Persia etc. e dello scoprimento dell'isole Frislanda, Eslanda, Engronelanda etc. fatto sotto il polo arctico da' due fratelli Zeni, libro uno, Venezia 1558,* und schließlich des holländischen Kapitäns William Barents *Waerachtige Beschrijvinge van drie Seylagien etc. dor Gerrit de Veer* (seinem Steuermann), zu Amsterdam 1599 und im gleichen Jahr zu Venedig in italienischer Übersetzung erschienen. Vgl. K. Larsen in *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte* V, 273.

[2]) *Libro 1, cap. 10.*

soviel Stürme und Schiffbrüche, soviel sonderbare Begegnungen, nirgends soviel einschichtige und paarweise Irrfahrer, soviel Unglück und Glück im Unglück auf einmal angehäuft und durch das Schicksal durcheinanderwürfeln lassen. Nirgends sonst aber hat er auch das rein gefühlsmäßige Element zu solch intensivem Feuer angefacht, wie hier. Die Allmacht der Liebe, die wie ein versengender Brand in die Herzen fällt, die Menschen in Nord und Süd, in Jugend und Alter mit Blindheit schlägt *(que quando ocupa a un alma la pasion amorosa, no hay discurso con que acierte ni razon que no atropelle),* die Leiden der unerwiderten Liebe, die in verzehrendem Verlangen den alten König Policarpo quälen, oder in brennender Sinnlichkeit die unselige Rosamunda töten, der lindernde Balsam der gern und oft und ohne Ziererei geweinten Tränen, der erleichtende Trost des Erzählens aller durchgekosteten Leiden (*que quando los trabajos pasados se cuentan en prosperidades presentes, suele ser mayor el gusto que se recibe en contarlos que fué el pesar que se recibió en sufrirlos,* hier hat Cervantes die heliodorische Idee von den vielen episodischen Schilderungen wesentlich veredelt), die Sehnsucht nach Friede, Ruhe und Einsamkeit *(la santa, libre y segura soledad),* die in all diesen gequälten Herzen lebt, der versöhnende Ausgang, der allen leiblichen und seelischen Nöten und Abenteuern zu teil wird, und sei es auch der erlösende Liebestod des armen portugiesischen Sängers, alles das und vieles andere mehr sind köstliche Proben dichterischen Fühlens, unvergängliche Zeugnisse cervantinischen Seelenlebens. Des Cervantes Originalität im Sinne von Unabhängigkeit gegenüber fremden Vorbildern besteht außerdem im Idealismus, mit dem er die Menschen seiner phantastischen Pilgergeschichtc (bei Heliodor leblos-kalte Schemen) verklärt und durchwärmt hat. Persiles und Sigismunda sind die vollendeten Idealgestalten, Wunder an Reinheit, Schönheit, Lebensklugheit und Edelsinn, niemals bezwungen durch das Gemeine, schimmernde Traumgestalten, wie sie nur der Idealist und Träumer Cervantes ersinnen konnte. Und ebenso sind alle übrigen Liebesleute und Einzelgänger, die drei oder vier unentbehrlichen Bösewichter ausgenommen, in entsprechendem Abstand vom Heldenpaar körperlich und seelisch in jene ideale Sphäre gehoben, die für den ganzen Roman als echt spanischer ambiente so charakteristisch ist. Originell ist Cervantes leider auch in jener verhängnisvollen Idee gewesen, die ihn kurz vor dem Ende, vor der tragisch und doch versöhnend übersinnlichen Lösung, die durch Sigismundas seelische

Entwicklung vorbereitet war und für die er in Contreras ein glänzendes Vorbild hatte, ins menschlich Allzumenschliche abbiegen ließ. Sigismunda pilgert mit Persiles nach Rom, um dort Christin zu werden. Ueberwältigt von der Schönheit, Tiefe und Kraft des ihr erschlossenen Glaubens will sie ihm fortan ganz ihr Leben weihen: *querria ahora, sie fuese posible, irme al cielo sin rodeos ni sobresaltos y sin cuidados, y esto no podrá ser si tú no me dexas la parte que yo mismo te he dado, que es la palabra y la voluntad de ser tu esposa.* Sie bittet ihn um Freigabe und will ihm gern den Weg zur Ehe mit einer anderen ebnen. Da muß ein heimtückischer Mordüberfall auf Persiles und dessen drohende Lebensgefahr ihrer Liebe zu ihm wieder die Uebermacht geben, und außerdem der letzte Wunsch eines Sterbenden für Persiles und sie selbst die Ehe zur Pflicht machen. So endet der ideale Liebesbund des Paares nicht, wie er nach seinem ganzen Werdegang hätte enden sollen, mystisch in Entsagung und überirdischem Idealismus, sondern mit trivialer Hochzeit und reichlicher Nachkommenschaft.

Das Urteil über den Persiles-Roman, den ich für mich trotz allem als das beste Werk des Dichters nach dem *Quijote* schätze, hat im Wechsel der Zeiten und Empfindungen alle Stufen von begeistertem Überschwang bis zu hämischer Geringschätzung durchlaufen [1]). Die Verfasser der Literaturgeschichten wissen wenig mit ihm anzufangen, da ihn keiner selbst gelesen hat, und ihre Urteile aus zweiter und dritter Hand immer nur alte, längst bekannte Gemeinplätze wiedergeben. Gründlich und feinsinnig haben sich neuerdings R. Schevill und A. Bonilla in den Roman eingefühlt, und ihre (von der vorliegenden in vielem abweichende) Deutung wird manchem als gern gehörter Führer auf den verschlungenen Pfaden der Irrfahrten des Persiles und der Sigismunda dienen [2]). Seine besondere Auffassung hat Farinelli [3]), und sie soll, weil sie ebenso individuell wie geschmackvoll ist und sich mit der unsrigen recht wohl kombinieren läßt, hier nicht unerwähnt bleiben. Ihm ist die Geschichte nichts anderes als ein romantischer Traum, in den sich der vom Leben allzeit mißhandelte und enttäuschte Dichter, Erlösung suchend, hineinflüchtet, worin er sich selbst eine Welt von Liebe und Abenteuern und edlen Menschen vor die Seele zaubert.

---

[1]) Proben davon in *Modern Philology* Bd. 4. p. 1—24.

[2]) In *Obras completas de Cervantes, Madrid 1914.*

[3]) *El ultimo sueño romántico de Cervantes*, in: *Boletín de la R. Academia Española* Bd. 9 *(1922)* und auch separat, *Madrid 1922.*

Cervantes selbst hat viel, sehr viel vom Persiles-Roman gehalten und ihn als ein Buch bezeichnet, für das es die Beurteilung *mittelmässig* nicht gebe: *ha de ser el mas malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento: y digo que me arrepiento de aver dicho el mas malo, porque segun la opinion de mis amigos ha de llegar al estremo de bondad posible*[1]. Es war der rauschende Ausklang eines vielbewegten, stürmischen Dichterlebens, und ich glaube es trägt die ergreifendste Widmung, die je einem Buch im Schrifttum aller Zeiten und Völker vorangesetzt wurde. Vier Tage vor seinem Hinscheiden, wie er schon den Fuß im Steigbügel hat zum Ritt in das unbekannte Land, wie ihm schon die Schauer des Todes über den Rücken rinnen, schreibt der Dichter mit zitternder Hand und wehmütigem Humor noch an den Gönner und in ihm an die Nachwelt: *Aquellas coplas antiguas, que fueron en su tiempo celebradas, que comienzan „Puesto ya el pie en el estribo", quisiera yo no vinieran tan a pelo en esta mi Epistola, porque casi con las mismas palabras las puedo comenzar diziendo: Puesto ya el pie en el estribo, con las ansias de la muerte, gran señor, esta te escribo. Ayer me dieron la Estremauncion, y oy escribo esta. El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y con todo esto llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir, y quisiera yo ponerle coto, hasta besar los pies a Vuessa Excelencia* . . . .

III.

Das Bild, das sich uns von Cervantes im Kreise des spanischen Spätrenaissance-Romans bis jetzt geboten hat, wäre unvollständig, wollten wir, nachdem wir in *Clareo y Florisea* und in der *Selva de aventuras* den Anstieg, in *Persiles y Sigismunda* den Gipfel der Vollendung sahen, nicht auch den Ausklang und Niedergang verfolgen.

Mit dem *Persiles* ist die eigentliche Nachdichtung des spätgriechischen Romans und auch die tiefe, mystisch-gefühlsmäßige und zugleich hochfliegend-phantastische Auffassung des spanischen Spätrenaissance-Romans vorbei. Was noch folgt, entartet durch Oberflächlichkeit (wie bei Lope) oder durch Mangel an echter Begabung (wie bei Céspedes). Mit Bezug auf das unmittelbare Vorbild des *Peregrino en su Patria* (1604) des Lope de Vega meint Menéndez y Pelayo: *La Selva de aventuras, con sus cuadros de viajes,*

---

[1]) *Quijote, Parte 2a, Dedicatoria.*

con sus intermedios dramáticos y líricos, nos parece el antecedente más inmediato del Peregrino[1]). Das dürfte indes nur mit bestimmten Einschränkungen Geltung haben. Nicht die *Selva* mit ihren Reisebildern und dramatischen und lyrischen Einschiebseln, sondern eben nur diese Bestandteile der *Selva* spiegeln sich in Lopes Roman wieder, während sich der Dichter dagegen mit der stimmungsvollen Umrahmung, die wir heute als den schöneren und besseren Teil der *Selva* schätzen, nicht abgegeben hat. Der Roman heißt nicht umsonst Der Pilger in seinem Vaterlande, denn die Hauptfigur ist Pamfilo, der Vielgeprüfte, und seine leidvollen Fahrten spielen sich, von einer kurzen Haft in Nordafrika abgesehen, alle in und zwischen Barcelona, Valencia, Toledo und Zaragoza ab. Wenn ich Lope recht verstehe, so schwebte ihm dabei die Idee vor Augen, eine Art *Selva de aventuras* mit rein spanischem Schauplatz zu entwerfen, ein Versuch gewissermaßen, zu zeigen, daß es gar nicht des Schweifens in die unbekannte Ferne bedürfe, um die merkwürdigsten Dinge zu erleben, daß vielmehr auch in Spanien selbst die seltsamsten Schicksale sich vollzögen, wenn man sich nur die Mühe gebe, sie mit einiger Phantasie aufzuspüren.

Pamfilo ist mit der geliebten Nise entflohen, wird von ihr getrennt, gerät in algerische Gefangenschaft, aus der sie ihn mit Mut und Schläue befreit, wird abermals von ihrer Seite gerissen, pilgert auf der Suche nach ihr zum Montserrat und findet sie schließlich als Mann verkleidet in einem Irrenhaus in Valencia. Um in ihrer Nähe weilen zu können, stellt er sich ebenfalls närrisch und findet Aufnahme im Tollhaus. Aber bald nimmt ein reicher Adeliger, der schrulliger Weise einen harmlosen Irren um sich haben will (welche Idee!), die (immer als Jüngling verkleidete) Nise mit sich nach Italien. Ein Sturm bringt das Schiff zum Kentern und Nise rettet sich bei Marseille ans Ufer. Dort trifft sie mit der von ihrem Bruder entführten Schwester des Pamfilo zusammen und geht nun mit ihr selbander, aber ohne daß sie sich zu erkennen gibt, ihren abenteuerlichen Weg. Pamfilo entrinnt mittlerweile dem Irrenhaus, gerät bald darauf in ein anderes und setzt mit Erlebnissen wie dieses seinen Leidensweg fort: er findet auf einer Waldwiese einen zu Tode Verwundeten und trägt ihn zur Pforte eines nahen Klosters. Der Arme stirbt aber bevor ihm dort Hilfe wird. Nun kommen die Freunde des Toten und glauben in Pamfilo den Mörder zu sehen, schleppen ihn mit sich und werfen ihn in einen

[1]) *Origenes de la novela* I, 352.

festen Turm. Dort müßte er verhungern, wenn ihm nicht die für ihn in Liebe entbrannte Schwester des Ermordeten zur Flucht verhelfen würde. Schließlich tritt er als Ochsenhüter auf den Gütern von Nises Vater in Dienst. In Nises Elternhaus endlich kommen alle wieder zusammen, die Mißverständnisse klären sich, ein Generalpardon löst alle Verstimmungen und mit einer Anzahl froher Hochzeiten schließt die Geschichte.

Der Persiles-Roman des Cervantes war, als Lope seinen Peregrino dichtete, noch nicht veröffentlicht, vermutlich sogar noch nicht einmal abgefaßt. An ihm konnte also Lope weder Maßstab noch Vorbild haben. Wir aber, denen die zeitliche Ferne den freieren Blick gewährt, wir vergleichen die beiden Werke der Größten ihres Jahrhunderts, und das Urteil fällt nicht zugunsten Lopes aus. Der Peregrino ist ohne höheres Ziel und ohne tieferen Sinn. Darum macht auch die unwandelbare Keuschheit der Nise eher den Eindruck einer eigensinnigen Marotte, als den der Charakterstärke um eines idealen Zweckes willen. Pamfilo will ohnehin von sexueller Enthaltsamkeit nichts wissen und zankt sich mit der edlen Nise gelegentlich ernstlich über diesen heiklen Punkt. Pamfilo ist überdies, so schön und gewandt und tapfer er ist, nichts als ein armseliger Pechvogel. Während eines großen Teils der Geschichte bestehen seine Abenteuer in nichts anderm, als daß er zwischen Barcelona und Valencia hin und her und von einem Gefängnis ins andere, von einem Narrenhaus ins andere wandert und daß es ihm überall furchtbar schlecht ergeht. Und wenn Lope versichert, er könne sich bei soviel Unglück selbst kaum der Tränen enthalten[1], so ist es erst noch eine Frage, ob ihm ernst dabei ist. Dem Peregrino fehlt auch das Phantastische. Seine Abenteuer ergeben sich aus komplizierten Liebesintrigen, Verwechslungen, Mißverständnissen, Eifersüchteleien, ritterlichen Handlungen, mit einem Wort aus bühnenmäßigen Verwicklungen, in deren Ersinnen und Ausspinnen Lope Meister war. Dem *Peregrino* fehlt sodann das Empfindungsleben, so wie Reinoso, Contreras und Cervantes es verstanden haben, das Tiefe, Sentimentale, Romantische im Lieben und im Dulden. Es fehlt ihm aber auch die feurige Leidenschaftlichkeit und Lebendigkeit, die verblüffenden

[1]) *No me escuso todas las veces que llego a las desdichas de este hombre de admirarme de nuevo, y de advertir a quien me escucha, que si como a mí le mueven, apenas puedo resistir las lágrimas.* Pag. 394 der Ausgabe von Madrid 1776.

Lösungen, kurz so ziemlich alles das, was Lope an glänzenden Erzählereigenschaften in seinen paar späteren Novellen kund getan hat. Das Beste am *Peregrino* ist (genau wie in Gil Polo's *Diana*) das was eigentlich am wenigsten zum Roman gehört, nämlich die Verse. Sie bilden, wenn man sie der Übersichtlichkeit zuliebe ein bißchen ordnet, folgende Gruppen: Liebespoesie (verliebte décimas, mehr oder minder kunstvolle Sonette auf den Namen Nise, die berühmte Ekloge an Lucinda: *Serrana hermosa que de nieve helada*), Scherzpoesie (Bilderrätsel mit explizierenden Reimen oder Zitaten, ein Versrebus mit der Lösung *Schwefel*, lustige redondillas über ein allegorisches Narrenhaus, das Amor errichtet hat), religiöse Poesie (ein Preisgedicht in 160 Versen auf die Jungfrau Maria, drei Sonette zum Lob ihres Wunderbildes von Montserrat, feurige Oktaven zur Verherrlichung der Virgen del Pilar von Zaragoza, redondillas auf die zwei damals berühmten Hofkapellsänger Cristoval, die in jungen Jahren das Ordenskleid genommen hatten), reine Stimmungspoesie (ein Sonett auf die Ruinen von Murviedro, glosas auf einen Vierzeiler über die Kraft und Schönheit der Tränen, novenas auf das uralte horazische Thema *Beatus ille qui procul negotiis*), erzählende Poesie (eine lange Lebensbeschreibung in Romanzenform), dramatische Poesie (vier autos sacramentales, deren Darstellung um so anschaulicher wird, je freigebiger der Dichter mit seinen den Text verbindenden und erklärenden Zwischenbemerkungen ist).

Was hat nun der *Peregrino* vom eigentlichen Spätrenaissance-Roman an sich? Zunächst die Reminiszenzen aus den Klassikern, mit der Einschränkung freilich, daß bei Lope die griechisch-römische Belesenheit mehr zur biblisch-theologischen wird, denn er führt neben Aristoteles fast nur Psalmen, Propheten und Kirchenväter als Belegstellen und Gewährsmänner an. Dann den einen oder anderen technischen Kunstgriff, wie das Invertieren der Handlung, die mitten in den Abenteuern geheimnisvoll beginnt, den Anfang und die Enträtselung der Personen aber erst spät und bruchstückweise nachholt. Ferner die Schicksalsidee, die aus den Menschen willenlose Werkzeuge der göttlichen Vorsehung macht (*todo consiste en la disposición del cielo, cuya influencia harmónica guia los passos de nuestra vida donde quiere*). Und schließlich den größeren Wirklichkeitssinn in der Wahl des Schauplatzes, jenen Realismus, der an die Stelle der amadisischen Fabelreiche tatsächlich existierende Länder und Örtlichkeiten, in diesem besonderen Falle sogar die

heimatliche Landschaft setzt. Mir scheint der *Peregrino*, um es kurz zu sagen, eine hastig-oberflächliche Nachbildung des abenteuerlichen Teils der *Selva de aventuras* zu sein, ein kläglich daneben geratener Versuch auf dem Gebiete jener phantastischen Liebesmär, zu der andere den spätgriechischen Roman so grandios umgefühlt und umgedichtet haben [1]).

Was wir von Lopes *Peregrino* und seinem Verhältnis zu den nach Sinn und Inhalt verwandten Vorläufern sagten, gilt fast wörtlich auch von dem letzten der großen Liebesromane, die jene eigenartige Heliodor-Renaissance als späte Frucht gebar: des Gonzalo de Céspedes y Meneses *Poema trágico del Español Gerardo y desengaño del amor lascivo* [2]). Hier wie dort ist die Handlung kunstvoll eingedreht, so daß die geheimnisvollen Rätsel erst langsam und eher spät als früh zur Lösung kommen. Hier wie dort dominiert das Schicksal in Gestalt der göttlichen Vorsehung und macht den Helden zum hilflosen, ja erbarmungswürdigen Opfer aller erdenklichen Leiden, Mühsale, Unglücksfälle und Beschwerden. Hier wie dort endlich beschränkt sich der Schauplatz größtenteils auf Spanien und Algier, und die Abenteuer ergeben sich, der Phantastik ziemlich entbehrend, aus Liebesintrigen, Eifersucht, verbrecherischen Anschlägen und menschlicher Bosheit. Eine tiefere Idee ist nur verschwommen angedeutet und gewinnt kaum je greifbare Gestalt. Francisco de Avalos y Horozco, der dem Roman bei seinem ersten Erscheinen ein empfehlendes Geleitschreiben mitgab, war bereits nach etwas ähnlichem auf der Suche und glaubte die erlösende Formel zu finden, indem er die Geschichte *verdadero desengaño de la fragilidad y miseria humana*, also einen *Spiegel menschlicher Gebrechlichkeit* nannte. Einen anderen Fingerzeig gibt die zweite Hälfte des Titels selbst: *desengaño del amor lascivo*, was

[1]) Diesem Mangel an inneren Vorzügen steht freilich ein um so größerer äußerlicher, oder genauer gesagt literarhistorischer Wert gegenüber. Lope hat nämlich schon der Erstausgabe seines Romans (1604) eine Liste der von ihm bis dahin verfaßten Dramen beigegeben und diesen unschätzbaren Katalog in einer späteren Auflage (1618) noch bedeutend vermehrt. Auf diese Weise ist der *Peregrino* (dessen ungeordnete Titelreihen übrigens im *Catálogo* von Barrera pag. 428 alphabetisch gruppiert sind) ein unentbehrliches Hilfsmittel in vielen Fragen der Chronologie und Authentizität der Lope-Dramen geworden.

[2]) Titel und äußere Gliederung sind ungewöhnlich und wenig geschmackvoll. Trotz der Bezeichnung *Poema* hat der Roman natürlich mit einem Gedicht, Epos oder ähnlichem nicht das geringste gemeinsam. Ebensowenig Sinn hat die Überschrift *Discurso*, die jedes der drei Kapitel der beiden Teile trägt. Der erste Teil erschien 1615, der zweite 1617.

richtig verdeutscht soviel wie *Brandmarkung der Wollust* heißt. Man kann, wenn man will, beides aus den tragischen Erlebnissen als Unterton heraushören, sowohl die Lehre, wie armselig und elend der Mensch dem Schicksal gegenüber ist, als auch den Gedanken an die verderblichen Folgen der rein sinnlichen Liebe. Indes hätte es wohl einer stärkeren dichterischen Begabung bedurft, um einer dieser Ideen siegreich zum Durchbruch zu verhelfen. Schwere Mängel erzählungstechnischer und ästhetischer Art beeinträchtigen im übrigen die Wirkung des Romans als Kunstwerk. Der redselige Autor berichtet Wort für Wort, was die einzelnen Freundes- und Liebespaare zusammen reden, ausführliche Briefe werden (wie später in Lopes Novellen) geschrieben und die Handlung wird dadurch schleppend, der Umfang des Romans, im Verhältnis zu dem was darin vorgeht, überlang. Die Sprache ist (im ersten Teil noch mehr als im zweiten) kultistisch verunziert. Wenn der Held seine Geliebte umarmt und küßt, so erzählt er davon also: *Ich vereinigte mein Gesicht mit dem schneeigen Karmin ihres schönen Antlitzes und pflückte mit großer Genugtuung die süßen Blumen ihres außerordentlichen Mundes.* Die Wortstellung ist vielfach künstlich invertiert und dem lateinischen Satzbau nachgeahmt. Wer trotzdem die Behauptung riskiert: *su estilo no es precisamente culterano* [1]), dem ist eben nicht zu helfen. Die Gefühlsschilderung entbehrt jener natürlichen Einfachheit und tiefen Innigkeit, die uns bei Contreras und Cervantes so wohltuend berührt. Sie ist äußerlich im Empfinden und übertrieben im Ausdruck. Wo geweint wird, geschieht es *mit unendlichen Strömen zärtlicher Tränen;* faßt der Held irgend einen folgenschweren Entschluß, so tut er es *mit einem zarten Seufzer, der ihm aus dem heimlichsten Winkel der Seele kommt;* plagt ihn aber die Eifersucht, so ist er *wie eine giftige Natter oder Schlange des sandigen und heißen Lybien, der man auf den Schwanz tritt.* Die eingestreuten Verse (ausnahmslos Liebeslyrik) passen, weil die Grundstimmung durchweg tragisch und melancholisch ist, nicht immer in den sie umspannenden Rahmen.

Trotz alledem wird, wer immer Zeit und Lust hat, sich in diese alte Erzählungskunst ein bißchen einzufühlen, den *Español Gerardo* mit ungleich mehr Spannung und Genuß lesen, als den *Peregrino en su patria.* Warum? Weil die tragischen Verwicklungen, die Céspedes ersinnt, immer noch fesselnder sind als Lopes oberflächliche Liebesintrigen. Namentlich in den Episoden steckt

[1]) Ausgabe der *Historias peregrinas, Madrid 1906.* Vorrede.

manches erschütternde Trauerspiel. So beispielsweise *Parte primera, discurso primero* gegen das Ende zu, das Schicksal der Leonora. Sie hat den Jugendgespielen geliebt, aber auf Drängen der Eltern dessen alternden Vater geheiratet. Treu hält sie zum Gatten, bis ihr der Sohn in einem Augenblick das Leben rettet, wo sie der Alte, auf eigene Sicherheit bedacht, feig im Stiche läßt. Jetzt hintergeht sie den Vater und Gatten mit dem Sohn und Geliebten. Lange. Endlich ertappt der Betrogene nächtlicherweile das Paar und erdolcht den Galan, zu spät erkennend, daß es sein eigenes Kind ist, das er mordet. Sie aber entflieht in die Berge und lebt dort, von Wurzeln und Kräutern sich nährend und in Felle gekleidet, ein grausames Büßerleben.

Man hat nicht verfehlt, aus dem *Gerardo* etwas wie eine Selbstbiographie des Dichters herauszuhören, ist aber dabei in den circulus vitiosus verfallen, zugleich aus dem Leben auf den Roman und aus dem Roman auf das Leben zu schließen. Zu solchen Deduktionen reicht indes das Wenige, was wir bis jetzt von Céspedes y Meneses wissen, warhaftig nicht hin. Viel wichtiger erscheint mir dagegen eine andere Feststellung zu sein. Der schon erwähnte Avalos y Horozco gebraucht an einer anderen Stelle seines Geleitschreibens zum *Poema trágico* diesen Vergleich: *Teagenes y Clariquea le escrivió Heliodoro en prosa como Don Gonzalo a su Gerardo, ya moviendo a misericordia ya deleytando, aquello con desdichas, y esto con dulzura y ornato de palabras y episodios.* Daraus schließe ich, daß bereits die Zeitgenossen den Roman als das empfanden, was er wirklich ist, eine Nachahmung des Heliodor, das heißt in unsere Begriffe umgedeutet, einer der letzten (und schwächsten) Ausläufer des spanischen Spätrenaissance-Romans [1]).

---

[1]) Recht und schlecht sollen den Heliodor nach Cervantes und vielleicht unter gleichzeitiger Benützung seines *Persiles*-Romans auch noch zwei andere spanische Erzähler nachgeahmt haben: Francisco de Quintana in einer *Historia de Hipolito y Aminta, Madrid 1627,* und Enrique Suarez de Mendoza in einer als *historia moscovica* bezeichneten Geschichte von *Eustorgio y Clorilene, Zaragoza 1665.* Ich habe keines von den beiden Büchern zu sehen bekommen und enthalte mich daher auch jeglichen Urteils über sie. Inhaltsangabe und kurze Würdigung der beiden Romane sind zu lesen bei M. Oeftering, *Heliodor und seine Bedeutung für die Literatur, Berlin 1901,* pag. 107—111. Ebendort erfährt man auch die ganz heliodorisch anmutende Nachricht, daß der 1658 gestorbene Quintana seinen Roman 1729 zu Madrid erscheinen ließ.

Joseph Hergesheimer.

Ein Beitrag zur neuesten amerikanischen Literaturgeschichte

von **Walther Fischer.**

Im amerikanischen Roman, wie er um die Jahrhundertwende blühte, hat man dem Inhalt und der Form nach zwei Hauptströmungen festgestellt, deren Tendenzen auch in der heute schaffenden Generation zum Teil noch lebendig sind und die in manchem zeitgenössischen Werke nach Ausgleich und Vereinigung streben. Die eine dieser Hauptströmungen war eine nun schon stark im Abebben begriffene Hochflut geschichtlicher Romane, die ihre Stoffe mit Vorliebe aus der Zeit der großen Auseinandersetzung mit England im achtzehnten Jahrhundert wählte und gegen die mehr oder minder historischen Hintergründe ziemlich banale, romantische Liebesverwicklungen setzte. Diese Strömung kann als eine Fortsetzung und Verflachung der nach dem Bürgerkrieg so heftig einsetzenden provinziellen Literatur betrachtet werden, einer im Grunde heilsamen Bewegung, durch die die Vorherrschaft der bis dahin Ton und Richtung angebenden östlichen Literaturzentren gebrochen wurde[1]. Die andere Hauptströmung, deren Wirkungen vor allem in Stil und Form des Schrifttums lebendig wurde, war die Entwicklung eines anfänglich etwas zurückhaltenden Realismus, wie ihn insbesondere W. D. Howells (1837—1920) und Henry James (1843 bis 1916) vertreten hatten, zu einem ausgesprochenen, rücksichtslosen Naturalismus. Während von den typischen Vertretern der historischen Schule, etwa S. Weir Mitchell (1829—1903) oder Owen Wister (contemp.) kaum die Namen nach Europa drangen, mit der einzigen Ausnahme des kosmopoliten F. M. Crawford (1854—1909), haben

[1]) Eine gute Übersicht über die amerikanische Heimatkunst bietet Leon Kellner in seiner inhaltsreichen „Geschichte der amerikanischen Literatur" (Berlin u. Leipzig 1913, Sammlung Göschen), Bd. II, S. 84—93.

einige Verfechter des modernen amerikanischen Naturalismus sich auch auf dem europäischen Festlande rasch eingeführt, z. B. Jack London (1876—1916), der sich vom ungelernten Arbeiter zu einem allzufruchtbaren Massenschriftsteller entwickelte, oder der zu jung verstorbene Zolaschüler Frank Norris (1870—1902)[1]). Diese naturalistische Note ist es, die einem großen Teil der heute schaffenden Romanschriftsteller ihren besonderen Charakter verleiht, sei es, daß sie sich in so kräftigen Formen äußert, daß ängstliche Zionswächter gegen solch unerhörte Kühnheit Sturm laufen (wie es mehr als einem Romane Theodor Dreisers (geb. 1871) widerfuhr)[2]), sei es, daß sie sich in harmloseren Formen kritischer Zustandsbeschreibungen ergeht, wie Sinclair Lewis sie in seinem bewunderungswürdigen „Main Street" (Oktober 1920, 25. Auflage, August 1921) geübt.

Zu diesen jüngsten Naturalisten gesellt sich auch der Romanschriftsteller, dem diese Studie gewidmet sein soll — ein anspruchsloser Versuch, der, einzig auf die Lektüre der in Deutschland zugänglichen Hauptwerke gestützt, in Ermangelung quellenmäßigen, kritischen Materials darauf verzichten muß, diese interessante Schriftsteller-Physiognomie von allen Seiten zu beleuchten.

I.

Joseph Hergesheimer ist deutsch-pennsylvanischer Herkunft[3]). In Philadelphia am 15. Februar 1880 geboren, erhielt er seine schulmäßige Erziehung in einer Quäkerschule und der Akademie der Schönen Künste seiner Vaterstadt. 1914 begann er seine literarische Laufbahn mit dem Roman „The Lay Anthony", der mir leider unzugänglich blieb. Daran schlossen sich in rascher Folge die Romane „Mountain Blood" (1915), „The Three Black Pennys" (1919), „Java Head" (1919), „Linda Condon" (1919), „Cytherea" (1922), „The Bright Shawl" (1923). An kürzeren Erzählungen verfaßte er u. a. „Wild Oranges" (1918), „Tubal Cain" (1918), „The Dark Fleece"

---

[1]) Zum Teil nach Carl van Dorens ausgezeichnetem Überblick in «The American Novel», New York 1922; vgl. hierzu G. Kartzke, Der amerikanische Roman, im „Archiv für das Studium der neueren Sprachen" 145 (1923), S. 56—61 und meine Anzeige im „Beiblatt zur Anglia", Okt. 1924 (Bd. 35, S. 293 f.).

[2]) Über ihn und seinen Kampf gegen die öffentliche Meinung vgl. H. L. Menckens wichtigen Aufsatz in «A Book of Prefaces», New York 1913, 4. Aufl. 1922.

[3]) H. L. Mencken, «Prejudices», Second Series, 4. Aufl. New York 1923, S. 45: «Hergesheimer is Pennsylvania Dutch».

(1918), „The Happy End" (1919). Reiseeindrücke aus Cuba veröffentlichte er 1920 unter dem Titel „San Cristobal de la Habana"[1]).

Versuchen wir, Hergesheimers literarische Entwicklungslinie, wie sie sich in den uns zugänglichen Romanen widerspiegelt, nachzuzeichnen, so vermögen wir im Frühwerk „Mountain Blood" noch wenig von einer neuen bahnbrechenden Richtung zu entdecken, obgleich einige der für den späteren Hergesheimer charakteristischen Züge schon hier deutlich hervortreten. In seinem äußeren Schauplatz gehört dieser Gegenwartsroman dem Kreise jener zahlreichen Erzählungen an, die das Alleghanie-Gebirge, die Berglandschaften Virginias und Westvirginias, poetisch verklären[2]); in seinen Konstruktions- und Handlungsmotiven erinnert er stellenweise stark an jene Revolvereffekte und die Whiskyrealistik, die uns aus den fast zur Konvention gewordenen Milieuschilderungen des Wildwest, von Bret Harte bis Belasco, vertraut sind. Der Mann, dem das „Blut der Berge" in den Adern rollt, heißt Gordon Makimmon, ein schlichter Abkömmling schottischer Einwanderer, die es in einem einsamen Bergdorfe, irgendwo an der Grenze von Westvirginien, drei Generationen hindurch auf keinen grünen Zweig gebracht haben. Auch Gordon ist ein Mensch, dem das wenige Geld, das er als Lenker der Postkutsche verdient, gewinnlos durch die Finger rinnt und der bis über den Hals in Schulden steckt. Tapfer versucht er den Kampf gegen die Mächte des Kapitalismus, die in Gestalt wucherischer Großhändler den kleinen Mann im Dorfe unbarmherzig aussaugen; aber nach einem Scheinerfolge muß auch er rettungslos unterliegen: das „Blut der Berge" ist schwächer als die Kraft der „unbesiegbaren Gottheit", des Goldes.

[1]) Die amerikanischen Originalausgaben sind veröffentlicht bei Alfred A. Knopf, New York. Mit Ausnahme von »The Lay Anthony« sind alle oben erwähnten Romane (nicht aber die kurzen Erzählungen) auch in der Tauchnitz-Ausgabe erschienen (Nr. 4571: Java Head, 4575: Cytherea, 4576: Mountain Blood, 4588: The Three Black Pennys, 4589: Linda Condon, 4593: The Bright Shawl), auf die sich alle Anführungen beziehen. Im „Who is Who in America", 1922/23, sind nach freundlicher Mitteilung des Berliner Amerika-Institutes außerdem noch verzeichnet: »Gold and Iron« 1918 (Novellenband), »Steel« 1920. Von den ursprünglich in Zeitschriften wie Saturday Evening Post, Century Magazine, Forum usw. erschienenen kurzen Geschichten und kritischen Studien war mir nur die Novelle »Juju« erreichbar, erschienen im London Mercury VII, März 1923.

[2]) Über die große Beliebtheit dieses Schauplatzes vgl. auch C. van Doren, a. a. O., S. 251.

Gordon ist kein Held im Sinne der altmodischen, rosafarbenen Romantik so vieler älterer amerikanischer Erzählungsliteratur. Er ist alles andere als heroisch oder selbst sympathisch. Er ist roh, ungebildet, dem Trunke ergeben, leichtgläubig bis zur Unwahrscheinlichkeit, eine widerstandslose Beute für käufliche weibliche Reize, plumper Verführer eines unerfahrenen Mädchens und schließlich, als ihr Gatte, die schuldige Ursache des Todes ihrer selbst und ihres Kindes. Schon in diesem Frühwerke tönt uns jene sinnliche Note entgegen, die amerikanische Autoren bisher nur selten mit größerem Freimut anzuschlagen wagten, und aus der sich in vielen Variationen Hergesheimers eigentlichstes Lebenslied entwickeln soll. Das sind die schwülen Episoden, die Gordon mit Meta Beggs zusammenführen, der Lehrerin mit der Hetärenseele, an der Gordon moralisch zugrunde geht. In dieser Figur wird auch ein weiterer Zug offenbar, der schon im nächsten Roman bis zur Manier übertrieben erscheint, Hergesheimers Hang zum Symbolischen. Für ihn ist Meta mehr als eine bloße Romanfigur, mehr als die Gegenspielerin des Helden; sie ist ihm ein Sinnbild der Sünde schlechthin, — „so alt wie das erste Laster, wie die erste Lust, die im vergifteten Verlangen erfolgreicher, satter Menschen einer schwarzen Blüte gleich sich entfaltet" (Tauchnitz, S. 182).

Ungleich interessanter, feiner in der Wirkung, in der Gesamtauffassung wohl das anspruchvollste Werk Hergesheimers, ist der dreiteilige Roman „The Three Black Pennys", der die Familiengeschichte pennsylvanischer Eisenmagnaten zum Gegenstand hat. Während in „Mountain Blood" die Lokalfarbe sich im wesentlichen auf einige dramatisch eingeführte oder impressionistisch gesehene Szenen beschränkte, wie etwa ein charakteristisches Revival Meeting unter freiem Himmel mit seinem beklemmenden Eindruck religiöser Massenerregung, oder ein fröhliches, ländliches Fest, ist hier das örtliche Element, zola-ähnlich, zu Mitgefühl heischendem Eigenleben erweckt worden, und neben den drei novellenhaft gestalteten Ausschnitten aus dem über Generationen sich erstreckenden Familienschicksal entrollt sich breit und anschaulich, als starkes Bindeglied für jene Szenen, das Epos menschlicher Kraft und Erfindungsgabe[1]). Die Pennys, die im pennsylvanischen

[1]) Eine kurze Probe daraus (Tauchn. S. 283—86) siehe in meiner „Amerik. Prosa vom Bürgerkrieg bis zur Gegenwart" (erscheint Ende 1925). — Die Eisenerzeugung ist auch der Vorwurf in «Tubal Cain» und wohl auch in «Steel».

Urwald zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts Schmiede und Schmelzofen gegründet hatten, heißen die „schwarzen", weil in ihnen das schwere, „schwarze", wallisische Blut lebendig ist, das von Zeit zu Zeit trotz aller andren Beimischungen in der einsamen Eigenbrödelei irgend eines Nachfahren, in seinem Gegensatz zum Hergebrachten oder seiner wilden Auflehnung gegen das Gesetz der Gesellschaft zum Durchbruch kommt. Und stets ist es eine Frau, die dieses schwere Blut zur Wallung bringt. So geschieht es mit Howat Penny, dem Sohn des ersten Gründers des Eisenwerkes. Lange unberührt von Frauengunst, voll stolzer Verachtung für jede Liebesleidenschaft, die ihn tierisch dünkt, errafft den Zaudernden doch die gewaltige Lebenskraft und eint ihn mit Ludovika Winscombe, der französisch-polnischen Frau eines englischen Diplomaten. Das Spiel und Widerspiel der beiden, die mit objektiver Selbstbeobachtung den Stand ihrer Leidenschaft betrachten, die gegenseitige Abstoßung und Anziehung mit Furcht oder Hoffnung feststellen, bis schließlich durch den Tod des kränklichen Winscombe die Familienwürde äußerlich gewahrt bleibt — diese Seiten gehören sicherlich zu den feinsten psychologischen Zergliederungen, die ein amerikanischer Schriftsteller uns in jüngster Zeit gegeben. — Die beiden anderen Phasen fallen gegenüber der schönen Geschlossenheit des ersten Teiles etwas ab. Über hundert Jahre sind seit der ersten Gründung verflossen. Die Möglichkeiten der Eisenindustrie scheinen sich durch neuerstandene Schienenwege ins Unbegrenzte zu steigern. Die Erzeugungsart hat sich geändert; ungeahnte Methoden industrieellen und geschäftlichen Zusammenschlusses sind im Entstehen, die alten patriarchalischen Zustände auf immer geschwunden. Aber das Menschenmaterial, die Rasse der Pennys selbst, ist um nichts besser geworden, nur älter. Die Lebensmüdigkeit, die schon der alte Howat leise in sich spürte, hat sich in Jasper Penny, dem körperlich rüstigen Vierziger, noch gesteigert. Ohne Gefallen blickt der Witwer auf seine kurze, kinderlose Ehe mit einer kränklichen Frau zurück. Er ist entschlossen, seine uneheliche Tochter Eunice, die Frucht einer plötzlichen Leidenschaft seines „schwarzen" Blutes, zu adoptieren und den Fehler der Vergangenheit durch Fürsorge für die Zukunft zu sühnen. Da begegnet ihm die feine Susan Brandon. Mit ihr will er jetzt sein Leben teilen; aber sie empfindet es als Unrecht ihm die Hand zu reichen, solange Eunicens Mutter noch lebt, und erst im fünfzigsten Lebensjahre kann er die gealterte Braut heimführen. — Mit Jaspers Enkel, dem jüngeren Howat Penny, ist die direkte Linie

endgültig zum Aussterben bestimmt. Dieser hat die Stahlerzeugung einer Seitenlinie überlassen und es vorgezogen, im New York der achtziger Jahre als Kunst- und Theaterliebhaber ein behagliches Junggesellenleben zu führen. Sein Liebling ist seine lebenslustige Kusine Mariana Jannan, die eine heftige Leidenschaft für James Polder empfindet, dem Enkel jener illegitimen Eunice und etwas heruntergekommenen Erben des Familienberufes. Trotz aller Widerstände und Hemmungen, trotz Polders überstürzter Ehe mit einer ungeliebten Schauspielerin, kommt die notwendige Vereinigung des in beiden lebendigen Pennyblutes zustande. Der alte Howat aber wird auf seinem Sterbelager zum rückschauenden Philosophen: Der erste Howat und Mariana waren beide einem gleichen, höheren Impuls gefolgt; es war nicht nur die animalische Lebenskraft, die sie in ihre Leidenschaft getrieben. Mariana suchte in James Polder, Howat in Ludowika auch ein geistiges Prinzip; beiden wohnte ein Sehnen und Streben nach Entwicklung inne. Insoweit nun Körper und Geist die ersehnte Gemeinschaft gefunden, insoweit haben sie wirklich gelebt, waren sie, wie wir Menschen es nennen, „glücklich". In Jasper Penny, dem die späte Ehe mit Susan Brandon keine volle Befriedigung mehr bringen konnte, kamen die beiden Prinzipien nicht zum Ausgleich, ihnen war kein „Glück" beschieden. Er selbst aber, der letzte Penny, konvention-gebunden, ohne Nachkommen, ohne Erinnerung an großes Erleben, ist der negativste von all seinen Vorfahren; er ist wie die alten Mauern des ersten Penny-Hochofens, eine nutzlose Ruine, erkaltet, zerfallen, nur Vergangenheit.

Manchen Leser, der sich selbst um Lebensphilosophie ein wenig bemüht hat, wird bei den Meditationen des alten Howat ein etwas unbehagliches Gefühl beschleichen. An den erzählten Geschehnissen nahm er willig Anteil, bei der feinen Seelenanalyse, der dramatischen Folge von Ereignissen, den fesselnden Schilderungen der Eisenerzeugung vertraute er sich gerne der Führung des Autors; aber die der Erdichtung aufgelegte Lehre erscheint ihm dürftig und unklar zugleich. Von jenem Geistigen, das der alte Hagestolz Howat in seiner Vorfahren und Mitstreiter Tun und Streben zu finden glaubte, hat der Leser in der Erzählung selbst so wenig verspürt, daß ihm als ihr eigentlicher Kern die pessimistische Botschaft des Fleisches und der Sinne erscheinen muß. Die Hervorhebung des geistigen Prinzips in diesem Zusammenhange aber kann er nur als ein wenig überzeugendes Kompromiß

werten, das keiner inneren Logik sondern einer künstlichen Konstruktion entstammt. Überdies wird diese vom Autor so spät verdeutlichte Grundidee im Laufe der Erzählung von einer Fülle zum Teil recht äußerlicher Symbole überwuchert und verdunkelt. Die Bergkette am fernen Horizonte, Ludowikas italienischer Diener, Ludowika selbst, eine zufällige Handbewegung Howats, Eunicens Mutter, die New Yorker Oper — all das wird irgend einmal als die Verkörperung von irgend etwas anderem aufgefaßt. Das Hauptsymbol aber ist an die Gewinnung und Verarbeitung des Eisens geknüpft. Die drei Episoden führen die Untertitel: der Schmelzofen — die Schmiede — das Metall, und an einer Stelle wird auch im Texte auf dieses Symbol deutlich angespielt. Der erste Howat fühlt die Notwendigkeit eines dreifachen Läuterungsprozesses in sich: „Er betrachtete sich selber als das Metall unterm Hammer, oder vielmehr als das Erz im Schmelzofen: sein Guß war nicht rein gelungen; da gab es Blasen, Blasen und Schlacken. Unendliche Verfeinerungen — zuerst der Schmelzofen und dann die Schmiede und dann das Metall. Eine Verachtung für die geringeren Arten beseelte ihn, für fehlerhaftes oder ungeschicktes Schmieden, für die Schwachheit des Fleisches, das Los des leichten Willfahrens. Ihn erfüllte eine überwältigende, leidenschaftliche Erregung ..... die letzte Läuterung zu erreichen“ (Tauchnitz, S. 61).

Ist nun der ganze Sinn der Erzählung eine großartige reductio ad absurdum dieser Läuterungsidee? Sind nicht jene drei Episoden die Negierung jeder verfeinerten Entwicklung; zeigen sie nicht vielmehr das Gleichförmige alles Geschehens, den hoffnungslosen Kampf gegen ein Schicksal? Sollte wirklich der Hagestolz Howat aus besserem Metall gegossen sein als der ältere Namensgenosse? Oder wird das Erstarken des sexuellen Triebes in der Hauptlinie auch nur einen Augenblick als Läuterung betrachtet? Was dem durch kein Symbol voreingenommenen Leser aus dieser Familiengeschichte entgegentritt, das ist die Dekadenz in allen Gliedern — sprödes, brüchiges Gußeisen; Ausschuß statt des edlen Schmiedestahls, den die Vorfahren fertigten; gesteigerte Technik, erhöhter Gewinn —— mangelnde Seelengröße.

Das Schicksal, das das Los der Penny-Generationen durch die schwere Mischung ihres Blutes gleichsam indirekt, wie aus der Ferne, beeinflußte, wird zum wilden Fatum, das mit unmittelbarer, rücksichtsloser Gewalt sich auf seine Opfer stürzt, in „Java Head“

dem Roman, in welchem Hergesheimers dramatische Kraft am unbekümmertsten sich auswirkt. Java Head, die Landspitze von Java, so hat der alte, im Ruhestand lebende Seebär Jeremy Ammidon seine behagliche Wohnstätte in Salem, Massachussetts, getauft, die ihn jetzt, nach all seinen Irrfahrten, so sicher umfängt, wie jenes glücklich umschiffte Vorgebirge ihm einst die ruhige Meerenge von Sunda eröffnete. In der geschäftigen Stadt Salem, die damals, um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, ihre große Bedeutung als Handelshafen für Ostindien noch nicht an das aufstrebende Boston abgetreten hatte, spielt sich eine Familientragödie ab, die aus dem unversöhnlichen Gegensatz zweier Weltteile herauswächst. Gerrit Ammidon, Jeremys liebster Sohn, ist von einer gefahrvollen Fahrt mit einer chinesischen Frau, der Manchu-Aristokratin Taou Yuen, (d. h. Pfirsichgarten), zurückgekehrt. Gerrit, der ihr in aufrichtiger, ernster Zuneigung, nicht im Drange einer wallenden Leidenschaft, die Hand gereicht, sucht ihr das Sich-Einleben in die neue Umwelt auf jede Weise zu erleichtern; umsonst, sie fühlt sich als Fremde, Entwurzelte. In Salem lebt auch Edmund Dunsack, der Onkel von Gerrits Jugendliebe Nettie, die immer noch zärtlich ihm nachtrauert. Lange Jahre in einem chinesischen Handelshause tätig, ergab sich Dunsack ohne Widerstand den unheimlichen Reizen des asiatischen Lebens und verfiel rettungslos den verheerenden Verzückungen des Opiumgenusses. Sein ganzes Sinnen und Trachten ist jetzt darauf gerichtet, Gerrits chinesische Frau zu besitzen, trotz des offensichtlichen Widerwillens, den sie gegen ihn gefaßt hat; denn er allein glaubt sie zu verstehen. In einer Szene von erbarmungsloser Dramatik kommt es am Krankenlager Netties zur unvermeidlichen, letzten Katastrophe. Edmund, aufs höchste entflammt, schleicht sich ins Krankenzimmer, bereit sich auf Taou Yuen zu stürzen. Diese weiß nach den Verfolgungen der letzten Tage ihr Schicksal erfüllt und in raschem Entschlusse ergreift sie das vor ihr stehende, mit Opiumpillen gefüllte Glas, Netties Arznei, und würgt das tödliche Gift hinunter. So wird die Chinesin von der westlichen Zivilation getötet, wie der Amerikaner an der östlichen zugrunde ging. Das Schicksal, das den Lebensweg der beiden von Anbeginn an vorgezeichnet hatte, brachte sie durch Millionen von Kreisen einander immer näher und schließlich zusammen: so hatte Edmund voll höhnischer Leidenschaft Taou Yuens fatalistischen Heimatsglauben gedeutet. Sie aber zeigte ihm durch ihren Tod, daß die strenge Selbstzucht, die der große Lao-tse

verkündet, über tierische Begehrlichkeit, über das Schicksal selbst den Sieg davon trägt[1].)

II.

Den Stoff seiner beiden nächsten Romane, „Linda Condon" und „Cytherea", schöpfte Hergesheimer aus der greifbarsten Gegenwart und schloß sich damit den zahlreichen Vertretern der modernen amerikanischen Gesellschaftsromane an. Aber die Schilderung pikanter Gesellschaftsszenen ist ihm nicht Selbstzweck; höher steht ihm auch hier die folgerichtige Entwicklung interessanter Menschentypen und die Erörterung einer tieferen, symbolisch angedeuteten Idee.

„Linda Condon" behandelt die Entwicklung eines Mädchens, das in der schwülen Luft reicher amerikanischer Hotels und Boardinghäuser erwächst, das von ihrer nur den primitivsten und fragwürdigsten Freuden eines luxuriösen Daseins lebenden Mutter keinerlei Erziehung weder des Herzens noch des Geistes erfährt, und das schließlich, mit väterlichen und mütterlichen Charaktergegensätzen belastet, sich mühsam und nach schwerem Ringen mit ihrem eigenen Ich zu einer wertvolleren Lebensauffassung durchkämpft. Mit dieser Charakterentwicklung verbindet sich die Zergliederung eines Philosophems, das in Hergesheimers Absicht der eigentliche Mittelpunkt des ganzen Romanes ist, der Gedanke der platonischen Liebe, wie die Akademien der italienischen Renaissance ihn gelehrt hatten. Zum ersten Male kommt Linda als zehnjähriges Mädchen mit diesem Gedanken in Berührung, als ein schwindsüchtiger, fremder Kurgast in einem Hotel an der Seeküste eine heimliche Schönheit in ihr entdeckt und ihr eine große Zukunft prophezeit: jeder Mann, der nicht blind, werde ihren Einfluß fühlen; denn in ihr wohne eine übersinnliche Schönheit, jenes geistige Prinzip, dem man nur nachstreben, aber das man nie mit Händen greifen könne. Diese Liebe, diese geistige Liebe, der ewige Gottesdienst unkörperlicher Schönheit, werde einst ihr Teil sein. Und ähnlich spricht der Bildhauer Pleydon zu ihr, den sie als Sechzehnjährige kennen lernt. Er nennt sie die ewige, zeitlose Kunst; sie habe die Kraft, Männer aus dem Schlamme zu ziehen,

[1]) In den schillernden Exotismus sich zu versenken, der dieser Erzählung ihren eigentümlichen Reiz verleiht, ist für Hergesheimers Phantasie von Zeit zu Zeit Bedürfnis. So entwickelt sich «Juju» (ein Negerwort für 'Zauberei') eine kurze auf Cuba spielende Geschichte, aus dem Gegensatz moderner amerikanischer Zivilisation und der durch nächtliche, heidnische Zaubergebräuche zur Rebellion angestachelten farbigen Arbeiter.

eine unbewußte und unkontrollierbare Kraft, die nicht Männern der Ehe bestimmt sei, sondern solchen, die „Homers Kinder" erzeugen, den Künstlern. Von dieser Zeit an kreist ihr inneres Leben um Pleydon, auch nachdem sie einem beträchtlich älteren Verwandten, Arnauld Hallet, die Hand gereicht. Denn eine Ehe mit Pleydon verbietet ihr eine unerklärliche physische Abneigung. Selbst auf der letzten Stufe ihres geistigen Verhältnisses, da sie, jetzt Mutter erwachsener Kinder, in höchster seelischer Erregung zu Pleydon eilt, den Rest ihres Lebens mit ihm zu teilen, nachdem seine größte bildhauerische Schöpfung durch die Wut eines verhetzten Pöbels zerstört worden war, — selbst dann noch empfindet sie jenen körperlichen Widerwillen und kehrt, sicher geleitet von Pleydons Edelmut, zu ihrem Gatten zurück. In dieser Stunde aber und deutlicher noch nach Pleydons Tode, in der Betrachtung seines künstlerischen Lebenswerkes, wird sie sich über ihr eigenes Leben und ihre geistige Verknüpfung mit dem Künster klar. Alles war gleichsam nur die Erfüllung jener Prophezeiung gewesen, die der kranke Fremde ihr als kleinem Mädchen gegeben. Sie war die „amorosa idea" des Künstlers, „la fanciulla della sua mente", von der die italienischen Platoniker gesprochen. Und weil sie auch in sich selbst diesen Zwang und Drang zu Höherem gefühlt hatte, darum hatte auch sie leiden müssen, so viel oder noch mehr als der Künstler, der in seinem Werke Erlösung fand. Jetzt aber, in Gegenwart seines schönsten Bildwerkes, erlebt sie den höchsten Augenblick, der sittlichen Menschen zu leben vergönnt ist, die große Katharsis, die Reinigung ihres Herzens.

Wir können uns nicht verhehlen, daß auch in diesem Roman, ähnlich wie in den „Three Black Pennys", das Wollen und das Vollbringen sich nicht ganz die Wage halten. Es ist Hergesheimer nicht völlig gelungen, die Schilderung einer extrem modernen amerikanischen Umwelt mit der Abwandlung der uralten Sehnsuchtsidee zu einer wirklich künstlerischen Einheit zu verschmelzen. Der philosophische Gedanke erscheint in durchaus äußerlicher Weise, gleichsam um des Experiments willen, an die Charaktere herangebracht und diese letzteren leben zu sehr ihr eigenes, ganz auf dem Boden der Wirklichkeit stehendes Leben, als daß das Experiment nicht etwas gewaltsam erschiene. Auch bereitet dem anspruchsvollen europäischen Leser die Beharrlichkeit, mit der die leitende Idee in fast regelmäßigen Abständen eingehämmert wird, einiges Unbehagen und läßt ihn das Konstruierte, Künstliche des ganzen Einfalles nicht

vergessen. Vergleicht man vollends andere Künstlerromane der Weltliteratur, etwa Zolas „L'Oeuvre" oder selbst Kiplings „The Light that failed", so wird man sich über die vorhandenen Abstände keiner Täuschung hingeben können.

Die Charakterzeichnung dagegen, soweit sie unabhängig von jeder philosophischen Nebenabsicht, ist hohen Lobes würdig. Verhältnismäßig wenig tritt Pleydon hervor, dem manche konventionellen Züge des hünenhaften, amerikanischen Romanhelden mit eckigen Manieren anhaften. Seine Männlichkeit schwankt anfänglich zwischen Brutalität und Empfindsamkeit hin und her und ringt sich erst später zu einem asketischen Intellektualismus durch. Arnauld Hallet ist einer jener geistreichen, etwas blasierten, innerlich hochanständigen und edlen Menschen, die als Raisonneure über den Dingen stehen. Mit großer Eindringlichkeit wird Linda geschildert. Ein einsames, altkluges Kind, das ihre Mutter schon im zarten Alter auf den Mann zu dressieren und über die Unterschiede zwischen Liebe und Ehe aufzuklären sucht, bleibt sie ein einsames Geschöpf ihr Leben lang. Als sprödes, kühles Mädchen, dessen abweisendes Wesen allen Altersgenossen ein Gefühl des Unbehagens verursacht, als unpersönliche Gattin und Mutter, beschäftigt sie sich ernstlich nur mit ihrem eigenen, ihr selbst so fremden Innern und grübelt über ihr mangelndes Verhältnis zu ihren Mitmenschen nach, bis sie endlich jene „platonische" Lösung findet. Das menschliche Meisterstück des Romans aber ist Stella Condon, Lindas Mutter. Eine derbe, wahrhaft ungebildete Frau von überquellenden Körperformen, sucht sie ihre fliehenden Reize mit raffinierten Toilettenkünsten festzuhalten, in deren Enthüllung unser Autor eine ebenso verblüffende Sachkenntnis entfaltet, wie ehedem der alte Richardson in den Geheimnissen der Rokokokleidung. Von robuster Sinnlichkeit, ist sie doch überlegt genug, sich nie zu einem wirklichen Fehltritt hinreißen zu lassen. Ihr realer Sinn findet auch Mittel und Wege, hart an der Altersgrenze von einem ihrer letzten Verehrer, dem gutherzigen, tränenreichen Moses Feldt, sich heiraten zu lassen, und nun beobachtet sie mit objektivem Interesse aber ohne Sympathie, wie ihre unähnliche Tochter ihrer Leitung und ihrem Einfluß immer mehr entgleitet. Ihre ganze Lebensphilosophie aber liegt in den Sätzen beschlossen, die sie eines Nachts nach durchschwärmten Stunden ihrer sie langerwartenden Tochter in unverfälschtem Amerikanisch ans Herz legt: „Have your fun. There's nothing else. If you like a man, be on

the level with him — give and take. Men are not saints and we're better for it; we don't live in a heaven. You've got a sweet, little figure. Always remember mama telling you that the most expensive corsets are the cheapest in the end" (Tauchnitz, S. 34).

„Cytherea" das von Januar bis Februar 1922 sechs Neudrucke erlebte, war eines der erfolgreichsten, aber auch am schärfsten befehdeten Bücher seines Erscheinungsjahres, und seine Charaktere begegnen schon jetzt als typische Gestalten in der zeitgenössischen amerikanischen Kritik[1]).

Wie „Linda Condon" ist auch dieser Roman in allen Aeußerlichkeiten so amerikanisch wie nur möglich. Das frivole, inhaltslose Gesellschaftstreiben der Geldaristokratie Neuenglands, das Leben in einem üppigen New Yorker Boardinghouse, die glühende Luft Cubas mit seinen Zuckerpflanzungen — das ist der buntschillernde Rahmen dieser doppelten Ehebruchsgeschichte. Lee Randon lebt scheinbar in der glücklichsten Ehe mit Fanny, seiner untadelhaften Gattin; ja es fällt ihm die Aufgabe zu, einen vom ehelichen Tugendpfad abgewichenen jüngeren Verwandten durch ernsten Zuspruch auf den rechten Weg zurückzubringen. Innerlich aber ist Lee mit seiner Ehe längst zerfallen; er fühlt keine Gemeinsamkeit mehr mit der ängstlichen Beschränktheit der allzu tugendhaften Fanny, die ihm über all seine freieren Bewegungen in ihrem leichtlebigen Bekanntenkreise strenge Rechenschaft abfordert. Sein Geschick ereilt ihn durch die brünstige Leidenschaft, die ihm Savina Grove, eine gleichgültig verheiratete New-Yorkerin, entgegenbringt. Nach einer wilden Liebesnacht entflieht er mit ihr nach Havana; aber das mörderische Klima und die hochgepeitschte Leidenschaft töten die Geliebte in wenigen Tagen.

Als passendes Symbol von Lee Randons quälendem, sinnlichen Verlangen, aber auch seiner kühlen Reflexion, erscheint Cytherea, die

---

[1]) Vgl. etwa — in billigendem Sinne — die Anspielung auf die beiden weiblichen Hauptfiguren bei H. L. Mencken, «Prejudices», Third Series, 1922, S. 212. — Als bezeichnender Ausdruck der öffentlichen Mißbilligung sei ein kurzer Aufsatz des betagten amerikanischen Lyrikers Edwin Markham (geb. 1852) angeführt, betitelt «The decadent tendency in current fiction». Als amerikanischer Hauptvertreter dieses neuen «filthy current of sex-obsession, tainted with dregs of sex-perversion« erscheint Hergesheimers «Cytherea», «perhaps the most brilliantly written of these highly coloured stories«. Das Schlußurteil lautet: «The persistent cynicism of this book, the impression that nothing is worth while, makes the story one of the most depressing in all this rising tide of eroticism» (The Current History Magazine XVIII, S. 715—723, August 1923).

von ihm so getaufte Pariser Zierpuppe mit dem blaßroten, lächelnden Munde und den verführerischen, halbgeschlossenen Augen, die zuhause auf dem Kaminsims thront — seine Puppe, deren Seele nur er zu lesen versteht und deren Züge sich in jedem Weibe widerzuspiegeln scheinen, das seine Sinne reizt. Auch Fanny, seine Frau, war ihm eine Zeitlang Cytherea gewesen, aber die Konventionen, Kleinlichkeiten und Falschheiten des Alltagslebens ließen dieses Bild bald verblassen, ließen ihn allerlei Phantomen nachjagen, die nur dem perversen Egoismus des Kulturmenschen auf kurze Frist Befriedigung vortäuschen. Savina erst war Cythereas Vollendung — der Naturtrieb in der alten Kraft, der Wille zum Leben schlechthin, der alle heilsamen Fesseln sprengt, der Savina selbst, die Überleidenschaftliche, in ihrem Glücke zerbricht.

Nach der schwülen, sinnlichen Atmosphäre, in die Handlung und Menschen in „Cytherea" getaucht waren und von der viele seiner amerikanischen Leser mit Unbehagen sich abwandten, nach der heißen Verehrung, die Hergesheimer hier der ihren uranischen Wohnsitzen völlig entfremdeten Göttin der leidenschaftlichen Liebe dargebracht hatte, drängte es ihn, sei es zur Besänftigung des öffentlichen Unwillens, sei es aus innerem Bedürfnis heraus, auch wieder in jenem anderen Heiligtum zu opfern, in dem er schon in „Linda Condon" eine etwas umständliche Ehrerbietung bezeigt hatte, im Tempel des Idealismus. Dies geschah in seinem neuesten, wenig umfangreichen Roman „The Bright Shawl". Wieder ist der Titel von einem Symbol hergeleitet, dem schillernden Schal, in dessen berückenden Verschlingungen die andalusische Tänzerin La Clavel die beifalltobende Menge zu immer stürmischeren Huldigungen hinreißt. Wiederum liefert Cuba einen farbenfrohen Hintergrund für die dramatischen Geschehnisse, diesmal das Cuba der späten sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts, da die spanischen Machthaber durch vermehrte Bedrückung den zähen Widerstand der einheimischen Republikaner und Unabhängigkeitskämpfer zu brechen suchten und politische Intrigen, Spionage und Meuchelmord an der Tagesordnung waren. Diesem geknechteten Lande eilt der junge Amerikaner Charles Abbot aus romantischer Hingabe an die Sache der Freiheit zu Hilfe. Er wird in den Kreisen der Insurgenten mit Achtung aufgenommen und vermag ihre Ziele durch mühsame, entsagungsvolle Spitzeltätigkeit zu fördern. Besonders seine seltsame, von jeder sinnlichen Beziehung freie Verbindung mit La Clavel nützt

den Aufständischen. Schließlich, nach dem feigen Morde, den eine Verräterin an Charles bestem Freunde, Andrés Escobar, geschehen läßt, wird der Amerikaner von den spanischen Behörden des Landes verwiesen.

Durch diese an packenden Wirkungen reiche Handlung, die Charles Abbot als gealterter Mann in einer abendlichen Träumerei an sich nochmals vorüberziehen sieht, wird dem Idealismus der älteren Generation, der sich mit freiwilliger Inbrunst einer heiligen Sache anheim gab, die jedes höheren Schwunges bare Geschäftsmäßigkeit gegenübergestellt, mit der — nach Hergesheimer — Jung-Amerika in den Weltkrieg zog. Und doch ist auch das Fazit dieses Idealismus im Grunde ein negatives: Hatte Charles nicht sein Freiheitsideal, das er mit dem Verstande erfaßt, ohne Zaudern dem gefühlsmäßigen Drange seines Herzens geopfert, um noch im letzten Augenblick die Rettung des Freundes zu versuchen? Und dieser selbst, Andrés Escobar, hatte er nicht über seiner törichten Leidenschaft für eine halbdurchschaute Verräterin die der Sache des Vaterlandes geschuldete Klugheit vergessen? Überall hatte sich das Herz stärker als der Kopf gezeigt, und der Dienst an der großen Sache war dem menschlichen Interesse unterlegen. Was wirklich als bleibender Wert zu buchen übrig blieb, das war ein starkes Erlebnis mit einer Frau von fremdartiger Schönheit, eine treue Freundschaft sich achtender Männer und das Bewußtsein einer großen Sache angehangen zu haben.

III.

Noch obliegt es uns, die Hauptzüge, die sich aus unserer Analyse der sechs bedeutendsten Romane Hergesheimers ergeben, zu einem Gesamtbilde seiner schriftstellerischen Persönlichkeit zusammenzufügen. Mit Ausnahme des einem herkömmlicheren Erzählungsschema folgenden „Mountain Blood“ lassen sich die übrigen fünf Romane auf diese Formel der Technik und des äußeren Rahmens zurückführen: In einem typisch amerikanischen (oder von Amerika beeinflußten) Milieu der Vergangenheit oder Gegenwart spielt sich eine allgemein-menschliche Handlung ab, in deren Mittelpunkt ein Liebeskonflikt vorwiegend tragischer Färbung steht. Dahinter erhebt sich, mehr oder weniger organisch mit der Erzählung verbunden, eine tiefere philosophische Idee, die, meist durch irgend ein hartnäckig wiederholtes Symbol verkörpert, am Schlusse in rückschauender, nicht mißzuverstehender Deutung klargestellt wird.

Die Vollendung der jeweiligen künstlerischen Leistung Hergesheimers beruht nun in hohem Maße auf der harmonischen Verschmelzung von Handlung, Symbol und philosophischer Grundidee. Erwächst das Symbol gleichsam von selbst aus Handlung und Grundidee, also von innen heraus, so ist der Gesamteindruck ein geschlossener, befriedigender. Hat dagegen der Leser den Eindruck, als ob die philosophische Idee samt dem sie verkörpernden Symbol erst durch einen bewußten Denkprozeß von außen her der Handlung auferlegt worden sei, so ist die Wirkung zwiespältig, weniger künstlerisch. Im Schriftsteller selbst kann freilich bei der Konzeption seines Werkes auch in letzterem Falle die Empfindung eines einheitlichen Schaffensvorganges obwalten: aber hier handelt es sich um die Wirkung auf den Leser. Hergesheimer ist nicht der erste Symbolist in der amerikanischen Erzählungsliteratur. Hawthorne, der große Romantiker, hat lange vor ihm viele seiner schönsten Werke mit einer reichen Fülle von Symbolen ausgestattet, und es ist verlockend, die Methode der beiden zu vergleichen. Hawthornes Symbole erscheinen uns meist wie in mystische Fernen gerückt, es haftet etwas Nebelhaftes und Märchenhaftes zugleich an ihnen; sie scheinen nicht nur aus der Handlung hervorzuwachsen, sie sind Mittelpunkt der Handlung selbst, oft gleichsam ein „instrumentum fatale", unter dessen Bann die handelnden Personen sich fügen müssen. In welch unendlichen Variationen kehrt nicht der „rote Buchstabe" immer wieder: er leuchtet auf Hester Prynnes Gewand, er glüht vom nächtlichen Wolkenhimmel, er ist tief eingegraben in des Priesters Brust! Oder wie furchtbar ist das Los, das der ganzen Einwohnerschaft durch „Lady Eleonoras Mantel" bereitet wird: von einem armen, totkranken Weibe gewirkt, lebt in ihm der Atem der Pestilenz, und weil die stolze Lady in ihrer Überhebung sich besser als ihre Mitmenschen dünkte, muß sie durch ihr prächtigstes Gewand zugrunde gehen. Der „schwarze Schleier des Geistlichen", der den Seelenhirten seiner ganzen Gemeinde entfremdet, ist ein ernstes Symbol der Einsamkeit, in der jeder von uns lebt, des undurchdringlichen Geheimnisses des menschlichen Einzelwesens. Aus all diesen Beispielen spricht jener allen Romantikern und besonders den amerikanischen Transzendentalisten so teure Gedanke von der Einheit aller Dinge zu uns, der den Unterschied zwischen belebter und unbelebter Natur niederreißt, der jegliches irdische Ding zu beseelen vermag und in reichen kosmischen Gefühlen den engen Kreis des Nur-Menschlichen erweitert. Gewiß ist

auch bei der Schöpfung von Hawthornes Symbolen, wie bei jeder Parabel und jedem Gleichnis, ein Teil verstandesmäßiger Überlegung am Werke gewesen; aber das bei ihm überwiegende Element ist die gefühlsmäßige Erfassung der Dinge in ihrer metaphysischen Bedeutung, eine Verinnerlichung des Sinnbildes, die auch zum Gefühl des Lesers unmittelbar spricht. In Hergesheimers künstlerischem Schaffen hat dagegen das verstandesmäßige, logisch ordnende, konstruierende Element so sehr die Oberhand, daß seine Symbole in den wenigsten Fällen wirklich überzeugen. Am besten gelungen ist in dieser Hinsicht sicherlich „Cytherea", wo die heimlichen Beziehungen Lee Randons zu seiner Zierpuppe mit großem Geschick und weiser Beschränkung angedeutet werden. Das Sinnbild hat mit der eigentlichen Handlung zwar nichts zu schaffen; aber indem Randon seine Selbstbeobachtungen an die stets aufs neue reizende Puppe knüpft, erscheint sie gleichwohl als ein Stück seiner eigenen Entwicklung. Viel weniger vermag dagegen der prächtig schillernde Schal der Tänzerin La Clavel, der dem jungen Manne die Seele Spaniens, und dem gealterten die verlorne Jugend und die kräftig erlebte Vergangenheit ausdrückt, in dem bunten Wechsel der impressionistisch gesehenen Szenen als eine die ganze Erzählung unaufdringlich zusammenhaltende Einheit zu wirken. Daß der etwas gewaltsam symbolisierte Platonismus in „Linda Condon" nur wenig befriedigen kann, daß auch in „The Three Black Pennys" trotz der eindrucksvollen Schilderung der Eisenerzeugung diese selbst die beabsichtigte Wirkung eines tieferen Symbols nur unvollkommen erfüllt, wurde bereits ausgeführt. In „Java Head" wird weniger von Symbolen gesprochen. Der Zusammenprall zweier verschiedener Rassen und der dadurch bedingten Gegensätze der Weltanschauung war es zweifellos, was hier den Künstler vor allem zur Gestaltung reizte. In diesem Konflikte wächst jedoch Taou Yuen, die Chinesin, ganz von selbst zu einem eindrucksvollen Sinnbild östlichen Denkens empor, während Edmund Dunsack nur als Charakterstudie im Stile einer Dickensschen Schurkengestalt, nicht aber als typischer Vertreter irgendwelcher abendländischen Lebensauffassung gewertet werden kann. In dieser ethischen Ungleichwertigkeit der beiden Gegenspieler liegt zweifellos im Sinne des Grundgedankens des Romans ein empfindlicher Mangel. Denn das Problem der Rassenverschiedenheit verliert dadurch an Interesse, und der überwiegende Eindruck ist der einer sensationellen, in der Spannung des Augenblicks sich erschöpfenden Begebenheit.

Wie Hergesheimer die Tragweite seiner Symbole mehr mit dem Verstande erschließt als mit dem Herzen erfühlt, so trägt auch seine Weltanschauung als Ganzes ein stark rationalistisches Gepräge. Sie ist, im Ganzen genommen, die eines modernen Pessimisten, für den hinter allen Dingen das Fatum, ein seelenlos waltendes Geschick steht, gegen das der Widerstand des Einzelnen nichts vermag und das die Menschen durch ihre Urinstinkte zusammenzwingt. Der größte und stärkste dieser Instinkte ist die Liebesleidenschaft, die keine moralischen Pflichten oder gesellschaftlichen Schranken achtet. Die Entwicklung dieser negativen Ethik, in „Mountain Blood" schon kräftig angedeutet, erreicht ihren Höhepunkt in „Cytherea". Die platonischen Velleitäten in „Linda Condon" und die schwachen Konflikte des körperlichen und geistigen Prinzips in „The Three Black Pennys" sind Experimente, in denen Hergesheimer sich mit der idealistischen Weltbetrachtung auseinandersetzt, ohne aber zu einer wirklich befriedigenden Lösung zu gelangen. Stärker und zielbewußter klingen die idealistischen Motive in „The Bright Shawl" auf; aber auch hier ist, wie wir sahen, das Endergebnis doch eine Verneinung, oder höchstens ein resignierter Ruf in die Zukunft, dessen Erhörung der zweifelnde Autor selbst nicht in nähere Aussicht zu stellen wagt. Immerhin könnte man die Weltanschauung dieses jüngsten Romans um dieser Zukunftsaussichten willen als eine Art Kompromiß, etwa im Sinne von William James' Meliorismus, werten und darin den Grund finden, warum die Gesamtwirkung gerade dieser Erzählung weniger drückend ist als die der meisten ihrer Vorgänger. Sonst aber erscheint, wie bei Schopenhauer, wie bei Thomas Hardy, in den von uns betrachteten Romanen, in den „Drei schwarzen Pennys", in „Java Head", in „Cytherea" vor allem, das Leben als im Grunde nutzlos, als unwert gelebt zu werden, als keiner eigentlichen Entwicklung fähig. Während jedoch der deutsche Philosoph in der Überwindung des dummen, blinden Willens zu leben, im großen Gedanken der Entsagung, einen Ausweg findet, während Hardys Menschen in der hoffnungslosen Erkenntnis ihres Elends zu wahrhaft tragischen Gestalten erhöht werden, befinden sich Hergesheimers Geschöpfe, darin wieder stark an die empirische Haltung des amerikanischen Pragmatismus erinnernd, in einem Zustand objektiven Abwartens. Von Resignation oder von dumpfer Verzweiflung ist bei ihnen wenig die Rede. Sie treten dem Schicksal teils mit einer gewissen Blasiertheit, teils mit neugieriger Furcht gegenüber; manche spüren in sich zwar ein höheres Streben; aber

auch sie stellen gewöhnlich mit ruhiger Sachlichkeit und ohne eigentlichen inneren Kampf die Unmöglichkeit fest, ihr Sehnen zu verwirklichen und bescheiden sich damit.

Hergesheimers scharfer, sezierender Verstand hat sich für seine analytische Methode auch in seiner Sprache ein adäquates Ausdrucksmittel geschaffen. Er bevorzugt kurze Einschaltsätze, die den ausgedrückten Gedanken als Reflexion seiner Helden bezeichnen[1]); er liebt die Wiederholung bestimmter Wörter und Augenblicksbilder, die in der Erinnerung der handelnden Personen des öfteren auftauchen und erneute Reflexionen hervorrufen.[2]) Als Ganzes ist seine Ausdrucksweise von einer gepflegten Ungezwungenheit und streng objektiv. Wo es sich darum handelt, harte Dinge mit harten Namen zu belegen, schreckt er, im Gegensatz zu den älteren amerikanischen Realisten, niemals vor dem rechten Worte zurück; besonders in „Cytherea" ist manchmal eine fast absichtlich wirkende Deutlichkeit des Ausdrucks festzustellen. Im übrigen unterstützt Hergesheimers direkte, ungeschminkte Sprachkunst aufs beste jene starken dramatischen Wirkungen, die er liebt und die in den großen Szenen, wie etwa zwischen Edmund Dunsack und Taou Yuen in „Java Head", die Nerven des Lesers aufs höchste anspannen. Unwillkürlich denkt man sich einige dieser Bilder auf die Leinwand des Lichtspielhauses übertragen und frägt sich mit Bangen, wo hier die Grenze zwischen legitimer Dramatik und dem Sensationseffekte liegt. Aber wenn auch in manchen Fällen dem Effekt zu Liebe die reine künstlerische Linie verlassen, wenn eine gewagte Szene in glühendere Farben getaucht wird, als der objektive Naturalismus es erforderte, so ist doch Hergesheimer der künstlerische Ernst nicht abzusprechen. Ihn erfüllt ein redliches Bemühen nicht nur dem Durchschnittsleser zu geben, was er mit Recht verlangen

---

[1]) Vgl. etwa die ersten Absätze von «Cytherea»: «It was, probably, Lee Randon realized, the last time he would play golf that year. He concluded this standig on a shorn hill .... Ridiculous, Lee decided ....» etc. Oder in «Linda Condon», S. 188—89: Linda was, she told herself, damned by practicability. Her husband used the familiar term of reproach, material. She didn't in the least want to be. Circumstance, she had a feeling, had forced it upon her.

[2]) Vgl. z. B. «The Three Black Pennys», S. 49: «'Out there', said Mr. Penny, 'are the Endless Mountains'. The faint, involuntary chill again invaded Howat; suddenly an unfamiliar imagery attached to the commonplace phrase uttered by his father — the Endless Mountain! It brought back his doubt, his questioning, of life» usw.

kann, Anregung und Spannung, sondern auch die Ansprüche des ästhetisch empfänglicheren Genießers durch sorgfältige Charakterzeichnung, liebevolle Seelenanalyse und kräftige Zustandsschilderung zu befriedigen. Wenn er, indem er zum Symbol greift, für den europäischen Geschmack darin des Guten manchmal zuviel tut, so sind hier als gewichtiger Faktor die weiten Kreise des amerikanischen Lesepublikums in Betracht zu ziehen, für dessen geistige Ernährung allzufeine Kost sich oft als ziemlich unbekömmlich erwiesen hat.

* * *

Drängen sich somit in das Bild unseres Schriftstellers auch mancherlei negative Züge, ist der künstlerische Gesamteindruck, den seine Romane in uns bewirken, noch kein einheitlich befriedigender, — der Weg, den er von „Mountain Blood" bis „Cytherea" zurückgelegt hat, ist ein weiter und bewegt sich, im ganzen genommen, in aufsteigender Linie. Hergesheimer steht jetzt in der Vollkraft seines Schaffens. Widersteht er der Versuchung allzuleichter Produktion und der Routine eines zu beharrlich wiederkehrenden Schemas, gönnt er seinen besten Gedanken die Zeit, sich voll auszureifen, ohne auf Publikumswirkung zu sehr bedacht zu sein, dann dürfen wir mit hoffnungsvollem Interesse seinen künftigen Werken entgegensehen.

Nachtrag.

In den langen Monaten, in denen dieser Aufsatz ungedruckt ruhen mußte, hat Hergesheimer einen weiteren Roman veröffentlicht, „Balisand" (Ende 1924; Tauchnitz 4661), in dem der geschichtlich-politische Hintergrund stärker betont ist als in den früheren Werken, der aber im übrigen einen künstlerischen Fortschritt kaum erkennen läßt. Die Erzählung war offenbar als ein Erinnerungsmal an den 125. Todestag Washingtons († 14. Dezember 1799) gedacht; denn ihren Rahmen bilden die innerpolitischen Ereignisse von 1784 bis 1800, die Zeit der Präsidentschaft Washingtons und der Jahre, die durch das Aufkommen der «democratic republicans», der franzosenbegeisterten demokratischen Oppositionspartei Jeffersons, gekennzeichnet sind. Diese Ereignisse werden rein sachlich oder mit stark realistischer Färbung geschildert, in gewiß beabsichtigtem Gegensatz

zur Schönfärberei der eingangs erwähnten Vertreter des modernen historischen Romans[1]). Die verhältnismäßig ereignisarme Haupthandlung erinnert in ihrer Dreiteilung und ihrer starken Betonung ererbter Charaktereigenschaften äußerlich und innerlich deutlich an «The Three Black Pennys». Der virginische Pflanzer Richard Bale, ein Bewunderer Washingtons und ehemaliger Offizier im Unabhängigkeitskriege, entbrennt in plötzlicher Liebe zu Lavinia Roderick, der Braut eines Freundes, der aus einem politischen Gegner zu seinem persönlichen Todfeind wird und ihn schließlich im Duell erschießt. Ein Unglücksfall tötet Lavinia, noch ehe Richard sie besitzen durfte; aber die kurzen Stunden seiner Leidenschaft für sie bilden die große Erschütterung eines sonst gleichgültigen, ja brutalen Lebens. Sie verdichten sich zu greifbar deutlichen Vorstellungen der Geliebten, die er nach Wunsch und Willen glaubt hervorlocken zu können; seltsame seelische Beziehungen zur Verstorbenen stellen sich ein, und schließlich gewinnt ihr Geist solche Gewalt über ihn, daß er seinen Tod als eine Befreiung begrüßt. So verschmilzt Hergesheimers Lieblingsgedanke vom Fatalismus der Liebe hier mit okkulten, fast spiritistischen Vorstellungen, die an die Visionen des großen Geistersehers der neuamerikanischen Literatur, an Vanamee in Norris' «Octopus», gemahnen. Allein die nur skizzenhaft angedeuteten visionären Erlebnisse Richards entbehren jeder transzendenten Bedeutung (S. 102, 325). Hergesheimers grundsätzlicher Pessimismus waltet hier ohne Einschränkung und bestätigt aufs neue die in dieser Studie vorgetragene Auffassung, daß die idealistische Färbung einiger seiner früheren Romane nicht so sehr dem Bedürfnis eines nach Ausdruck ringenden optimistischen Glaubens entspricht, sondern im wesentlichen ein gedankliches, verstandesmäßig unternommenes Experiment darstellt.

[1]) Über S. Weir Mitchells Stil vgl. Van Doren, a. a. O., S. 253—54. Die Hauptstelle aus 'Hugh Wynn', eine wohlgemeinte Verherrlichung Washingtons, ist in meine „Amerikanische Prosa" aufgenommen.

Farinellis deutsche Aufsätze.

Arturo Farinelli: Aufsätze, Reden und Charakteristiken zur Weltliteratur. Mit dem Bildnis des Verfassers und einem literarischen Vorwort von Prof. Max Koch-Breslau. 1925. Kurt Schroeder Verlag Bonn und Leipzig. XVI, 432 SS., geb. M. 14.

In älteren Jahrgängen von Kürschners „Deutschem Literatur-Kalender" erscheint auch der Name Arturo Farinellis. Verzeichnet sind Arbeiten Farinellis in deutscher, französischer, italienischer und spanischer Sprache. Wer das Buch über Grillparzer und Lope de Vega von 1894 durchblättert, kann meinen, er habe in Farinelli schlechthin einen deutschen Gelehrten aus Oesterreich vor sich.

Wieviel von Farinelli neben diesem Buch in deutscher Sprache abgefaßt worden ist, läßt sich jetzt aus der Sammlung seiner deutschen Aufsätze ermessen. Eine Sammlung seiner Aufsätze in spanischer Sprache ist meines Wissens demnächst zu erwarten.

Ein in unseren Tagen ganz einziger Fall. Ein italienischer Gelehrter, dem die Muttersprache auf dem Katheder der Universität, im Briefverkehr und in der grossen Mehrzahl seiner Veröffentlichungen das Gewohnte bedeutet, beherrscht noch drei andere Sprachen mit der Kunst des Meisters.

Max Koch charakterisiert diesen seltenen Mann in dem Vorwort der neuen deutschen Aufsatzsammlung. Er sagt manches über Farinelli, über sein Wirken und über die einzelnen Arbeiten des Bandes. Er spricht auch von deutscher Wissenschaft und von seinen eigenen Arbeiten. Er nimmt Stellung, nicht bloß in wissenschaftlicher Hinsicht. Hier sei zunächst von Farinelli selbst die Rede und von seinen Beiträgen zu dem neuen Buche.

In diesem Bande verficht Arturo Farinelli mehrfach die Behauptung, Weltliteraturgeschichte zu schreiben sei unmöglich, sei Wahn. „Alles Wirkliche hat ja sein Maß, all unser Forschen eine Beschränkung. Nicht nach der Weite, sondern nach der Tiefe müssen wir streben; nicht die unbegrenzte äußere Welt, sondern das unbegrenzte Individuum sollen wir ergründen. Wozu die endlosen Gräberstätten der Menschenkultur mit neuen Gerippen be-

reichern? Richten wir getrost unseren Blick nach dem Innern. Nur im Labyrinthe der Menschenbrust regen sich die Fluten des ewigen Lebens." So beschließt Farinelli die vernichtende Besprechung des Teils von Alexander Baumgartners Geschichte der Weltliteratur, der die italienische Literaturgeschichte umfaßt. Auch die Anzeige von Richard M. Meyers „Weltliteratur im zwanzigsten Jahrhundert" kehrt sich gegen den Anspruch, in einer Riesensynthese die gewaltige Geistesarbeit aller Völker im Lauf der Zeiten von hoher Lebenswarte überblicken zu wollen. Freilich wird R. M. Mayer hier ausdrücklich den Weltliterarhistorikern vom Schlage Baumgartners als Mann von ganz anderem Geist und von unerschütterlichem Forschergewissen entgegengestellt. Farinelli findet in Meyers Buch wieder, was Meyer sich als endgültiges Ergebnis seiner grenzenlosen Lektüre angeeignet hatte, das innigste Glaubensbekenntnis des Kunstkritikers und des Kunstgenießers, die Gabe raschen Zusammenfassens, den hellen Geist, den scharfblickenden Verstand. Trotzdem kann und muß Farinelli auf Schritt und Tritt Fehlgriffe und Mißurteile Mayers nachweisen, die zum überwiegenden Teil auf unzureichender Sachkenntnis ruhen. Das steigert sich angesichts der spanischen Dichtung, der ja Meyer natürlich viel weniger nahegekommen war als der französischen und englischen, bis zu dem Stoßseufzer: „Schade auch um jedes Wort, welches in dem schönen und lebendigen Buche der Literatur Spaniens . . . gewidmet ist. Daß unserem Forscher dieses Gebiet ganz fremd ist, verrät sich in den angenommenen üblichen leeren Phrasen, welche die einstige Größe jener Literatur, der ‚nationalsten Europas' zur Zeit Calderons und Lopes (immer noch zusammengewürfelt), sowie das für die Weltliteratur unverlierbar gewonnene ‚realistische' Kunstwerk Cervantes' rühmen."

Weder die Besprechung Baumgartners noch die von Meyers Spätwerk darf als Kritik gefaßt werden, die ein Spezialist an einer weitausgreifenden Arbeit übt und in der er sein engumgrenztes, aber gründliches Fachwissen gegen den Versuch einer umfassenderen Verknüpfung der Kunst verschiedener Völker ausspielt. Vielmehr ist der Forscher und Gelehrte Farinelli, der da wie dort mit aller Entschiedenheit vor Darstellungen der Weltliteratur warnt, der ausgezeichnetste Kenner der Beziehungen, die auf dem Boden der Dichtung zwischen den neueren Kulturvölkern bestehen. Nicht bloß beweist in diesen Kritiken der wohlbeschlagene Romanist, wie wenig der eine von italienischer, der andere von spanischer Dichtung wisse. Sondern die Gefahren voreiliger zusammenfassender Be-

trachtung und Bewertung der Dichter vieler Völker beleuchtet ein Mann, der zeit seines Lebens erforscht hat, welche Bahnen von der Dichtung des einen zur Dichtung des anderen Volkes leiten.

Ein authentisches Verzeichnis von Farinellis Schriften durfte zur ersten Gruppe die Arbeiten über literarische Beziehungen der Völker zueinander machen und dabei zu Unterabteilungen gelangen, die sich betiteln: Italien und Spanien; Spanien und Deutschland; Spanien, Frankreich, Niederlande; Italien und Frankreich; Italien und Deutschland; Italien und England. Jede dieser Unterabteilungen zählt mehrere, zuweilen bis zu einem Dutzend Nummern. Wer so viel auf dem Boden der wechselseitigen Berührung und Befruchtung der verschiedenen Literaturen der Welt erarbeitet hat, darf mit Fug und Recht den Anspruch erheben, über Weltliteratur und über deren Ergründung, Wertung und Darstellung ein Wort mitzureden.

Schon die Berliner Doktordissertation Farinellis von 1892 prüft die Beziehungen der spanischen und der deutschen Literatur. Sie tut es mit so reicher Sachkenntnis, daß der greise Forscher Markus Landau in Wien den jugendlichen Verfasser, der sich ihm vorstellte, für einen Betrüger hielt. Landau hätte so viel Gelehrsamkeit nur einem älteren Menschen zugetraut.

In rascher Abfolge traten seitdem die Schriften Farinellis hervor. Sie beschränken sich durchaus nicht auf sogenannte vergleichende Literaturgeschichte, d. h. auf die Untersuchung der unmittelbaren Berührungspunkte zwischen den Literaturen der verschiedenen Kulturvölker. Das ist ja gerade das Eigene und Bezeichnende an Farinellis Schaffen, zugleich der Berechtigungsnachweis seines scharfen Urteils über weltliterargeschichtliche Arbeiten anderer: Farinelli beherrscht die Geschichte des Geisteslebens der westeuropäischen Völker, vor allem der Romanen und der Deutschen, in so vorzüglicher Weise, daß er dem Fachmann Neues zu sagen hat, mag er über Rousseau, Calderon, Dante oder auch über Hebbel sich äußern.

In Deutschland hatte er, der Italiener, dessen Heimatsort erst durch den Weltkrieg von Oesterreich an Italien gefallen ist, seinen Doktorhut erworben. An der Universität Innsbruck begann er dann 1896 mit Vorträgen und Uebungen in deutscher Sprache. Bald schritt der Extraordinarius für romanische Philologie weiter zu Vorlesungen in der Sprache des behandelten Gegenstands.

Es war damals immerhin kühn, an der Innsbrucker Universität in italienischer Sprache zu lesen. 1904 machten politische Unstim-

migkeiten zwischen den Deutschen und den Italienern des Tirols von damals seiner Innsbrucker Tätigkeit ein Ende. 1905 sollte Farinelli in Paris an der „École des Hautes Études" eine Vortragsreihe halten, wurde jedoch durch schwere Krankheit verhindert. 1907 legte die Universität Turin die Professur der deutschen Literatur in seine Hände.

Heute ist Farinelli, nach bald zwei Jahrzehnten seiner Tätigkeit in Turin, einer der wirksamsten Führer des Geisteslebens Italiens. Eine lange Kette von Hörern hat er herangebildet. Die Sammlung „Letterature moderne", die er leitet, bringt neben seinen eigenen Beiträgen auch tüchtige Arbeiten seiner Schüler, so G. A. Alferos zwei Bände über Novalis & Chamisso, G. Gabettis Arbeit über Zacharias Werner, S. Slatapers „Ibsen".

Denkmal der Dankbarkeit seiner Hörer ist das Buch „L'opera di un maestro", das 1920 im Verlage Bocca zu Turin erschienen ist. Zur Feier von Farinellis fünfzigstem Dozentensemester schlossen sich unter dem Führer Benedetto Croce acht italienische Gelehrte zusammen. Sie baten Farinelli um Teilhandschriften seiner Vorlesungen. Durchaus handelte es sich um noch Ungedrucktes. Farinelli, der nie eine Vorlesung mehrmals abhält, spendete aus dem reichen Vorrat alter Hefte. Aus verschiedenen Vortragsreihen wurde einzelnes geholt. Das Buch „L'opera di un maestro" umfaßt, aus solchen Voraussetzungen entstanden, Charakteristiken Petrarkas, Gottfried Kellers, Heinrich von Kleists, dann Paul Gerhardts, Johann Christian Günthers, Albrecht von Hallers, endlich eine Auseinandersetzung über Goethes Lyrik mit Zergliederungen der „Zueignung", des „Prometheus" und von „Willkommen und Abschied". Beigegeben ist das ausführliche Verzeichnis der gedruckten Arbeiten Farinellis, auf das schon oben hinzuweisen war.

Diese Art der Ehrung war um so berechtigter, als ja ein guter Teil der Bücher und Aufsätze Farinellis gleichfalls auf seine Vorlesungen zurückgeht. So die Darstellung des „Romanticismo in Germania" von 1911, die jetzt schon in zweiter Auflage vorliegt, dann der Band „Hebbel e i suoi drammi" von 1913 oder die deutsche Schrift über Paul Heyse vom selben Jahr. Es war den Freunden und Schülern Farinellis ein Bedürfnis, Teile seiner Vorlesungen für eine jüngere Welt zu retten, der sonst die reichen, in ihnen gebotenen Anregungen entgangen wären.

Einem verwandten Bedürfnis entstammt der vorliegende Band. Zwar bringt er fast nur Aufsätze Farinellis, die schon gedruckt sind.

Allein es ist nicht leicht, auch nach der Bibliographie von Farinellis Schriften seine Arbeiten in deutscher Sprache zusammenzutragen. Darum wird hier ein ganzer Band deutscher Aufsätze eines Mannes geboten, der heute gewohnt ist, Italienern in ihrer Sprache von deutschem Geistesleben zu berichten, der aber seit langer Zeit auch Deutschen über romanisches und ganz besonders über deutsches Geistesleben Neues und Förderliches gesagt hat und sagt.

In zwei Gruppen zerfällt der Band. Den Essays treten Kritiken und Rezensionen gegenüber. Dort eröffnen den Reihen die drei Aufsätze über Cervantes, Rousseau und Alfieri. Dann nimmt deutsche Dichtung breiten Raum ein: Kleists „Prinz von Homburg", Grillparzers Welt- und Lebensanschauung, Raimunds Liebes- und Leidensgeschichte, Lenaus Pessimismus, verglichen mit dem Leopardis. Dichtung und Musik verschlingen sich in der Studie über Franz Schubert. Ganz als Bahnbrecher äußert sich endlich Farinelli in umfänglicher Arbeit über den Wiener Dichter J. J. David. Es ist eine der ersten und ausführlichsten Würdigungen des Frühverstorbenen. Den Abschluß bilden die Charakteristiken des spanischen Gelehrten Marcelino Menéndez y Pelayo und des Deutschitalieners Arturo Graf.

Zu den Kritiken und Rezensionen zählen die beiden schon erwähnten Arbeiten über Baumgartner und R. M. Meyer. Lope de Vegas Dramen aus dem karolingischen Sagenkreise hatte Albert Ludwig untersucht; seine Schrift wird von Farinelli geprüft. Ein französisches Buch ist Anlaß einer Studie über den Schwulststil des Marinismus und Gongorismus. Unter französischer Frühromantik versteht der Aufsatz mit dieser Überschrift ganz so wie das Buch von Daniel Mornet, an das er anknüpft, Tatsachen des französischen Geisteslebens aus dem 18. Jahrhundert, wie sie zunächst von Rousseau erwirkt worden sind.

Es ist nur selbstverständlich, daß die Kritiken und Rezensionen tiefer als die Essays in Fragen der Wissenschaft einführen. Sie bestimmen den Forscherstandpunkt Farinellis genauer und vor allem unmittelbarer. Von ganz besonderer Wichtigkeit ist in dieser Hinsicht die Anzeige von Benedetto Croces Werk „L'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale". Ehe ein Wort über Farinellis Arbeitsweise gesagt werden darf, muß aus dieser Kritik angeführt werden, wie er sich rechtes Verhältnis zum Kunstwerk denkt. Er denkt sich's nicht ganz so wie der weltberühmte italienische Philosoph. Sogar mit einer gewissen Schärfe setzt er hier Ansicht gegen

Ansicht. Ausdrücklich sei noch hingewiesen auf die Worte, die jetzt, mehr als zwei Jahrzehnte seit der ersten Veröffentlichung dieser Kritik, Farinelli ihr anfügt. Er rühmt, wie gründlich Croce seine und anderer Einwände in späteren Auflagen seines Werkes verarbeitet hat. Er muß aber Croces Kritiken zu Exemplifikationen einer einmal angenommenen, tyrannisch wirkenden, unterjochenden Ästhetik stempeln.

Croces Ästhetik hat auf deutscher Erde so viele Anhänger gewonnen, daß hier bei Farinellis Einwänden verweilt werden muß, auch — dank der Tatsache, daß Croces Lehren mehr oder minder bekannt sind — in Kürze verweilt werden kann.

Croce scheidet scharf intuitives von intellektuellem Erkennen. Durch das lässige Übertragen der Welt der Begriffe und der Logik in die Welt der Phantasie sind nach Croces Ansicht die Mißverständnisse und Irrlehren der Ästhetik bedingt. Praktische Geistestätigkeit habe weder als nützlich-ökonomische noch als sittliche etwas mit Ästhetik zu tun. Ebenso verhalte es sich mit der theoretischen Geistesarbeit. Kunst werde nur intuitiv geschaffen.

Farinelli bestreitet solche vollkommene Trennung der Welt der schaffenden Phantasie von der Welt des Verstandes. Soll wirklich die Stärke unserer Intuition von unserem Denken nicht im geringsten abhängig sein? So fragt Farinelli. Er ist überzeugt, daß die Welt des Wissens fähig sei, in die Welt der Intuition einzugreifen.

Kunst ist ferner für Croce Ausdruck; künstlerische Form ist ihm nicht äußeres Gewand des Inhalts, sondern die einzig mögliche Ausdrucksart eines Inhalts. Croce verwirft unbedingt die Ansicht, Form sei in der Kunst etwas Gesondertes, für sich Bestehendes das für sich allein Wert hat, das man unbekümmert um den gewählten Inhalt verwenden könne. Form ist nach dieser Auffassung nicht äußere mehr oder minder vollkommene Technik. Die einmalige Form, die einem Inhalt den persönlichsten Ausdruck leiht, ist die eigentliche künstlerische Leistung. Jeder Inhalt ist nach dieser Auffassung Croces in der Kunst berechtigt, sobald sein Ausdruck gelungen ist.

Croce rückt das, was er Ausdruck nennt, so weit von aller Technik ab, das ihm der ästhetische Vorgang schon für abgeschlossen gilt, wenn das Bild im Innern des Künstlers fertig geworden ist, aber noch keine Veräußerung erfahren hat. Lessings Wort von Raffael, der ein großer Maler geworden wäre, auch wenn er ohne Hände geboren worden wäre, gewinnt durch diese Auffassung Croces neuen Sinn und neues Recht.

Auch da kann Farinelli nicht mittun. Er muß zugeben, daß ihm diese vollendete geistige Schöpfung im Urzustande entgehe. Und Gesetze für sie zu finden, wie es doch wohl Aufgabe der Wissenschaft des Ausdrucks sei, scheint ihm unmöglich.

Endlich setzt Farinelli noch ein Fragezeichen hinter Croces Behauptung, daß es töricht sei, von einem Fortschritt in der Kunst zu sprechen. Croce kennt ja bloß den einzelnen intuitiven Ausdrucksakt, der seine Gesetze in sich trägt. Farinelli meint indes, daß Croce gerade diese These nicht immer folgerichtig durchführe. Denn er gebe doch bestimmte Perioden in der Kunst- und Literaturgeschichte zu, in deren Rahmen sich fortschreitende Entwicklung vollziehe und eine endgültige künstlerische Form erzielt werde.

Croce ist, soweit er jede allgemeiner gültige, für sich bestehende Form ablehnt, unbedingter Gefolgsmann eines Kunstgefühls, das man als germanisch zu fassen plegt. Es ist das Kunstgefühl Plotins. Plotin will das Wesen des Schönen — in der Natur wie im Kunstwerk — nicht aus irgendwelchen ein für allemal bestehenden Zügen der künstlerischen Gestalt erweisen. Sondern ihm ist nur das Eine schön, das unmittelbarster Ausdruck seines geistigen Gehalts ist. Mithin gelangt schon Plotin zu der Annahme, die von Croce verfochten wird, daß jedes echte Kunstwerk der einmalige und unwiederholbare Ausdruck seines Gehalts ist.

Croce selbst lehnt Plotins Ästhetik ab. Allein Schleiermacher, der mit Plotin Hand in Hand geht, findet Croces Beifall. Es läßt sich begreifen, daß Croce in Plotin nur eine mystische Ästhetik erblickt, wie er sie grundsätzlich verwirft. Wer indes tiefer in Plotins Gedankengänge sich versenkt, wird die Verwandtschaft mit Croces Denken nur noch stärker verspüren. Glaube ich doch nachgewiesen zu haben, daß Plotin die eigentliche künstlerische Leistung in der künstlerischen Vision erblickt, nicht in deren technischer Veräußerung. Auch Plotin zählt mit Croce zu den Ästhetikern, denen ein Raffael, der ohne Hände geboren worden wäre, trotzdem einen Höhepunkt künstlerischen Schaffens bedeutet hätte.

Vor allem aber ist Croce mit Plotin und mit dem germanischen Formgefühl einig, wo er vorbestimmte überindividuelle Form abweist. Wir sind ja gewohnt, das Bedürfnis nach solcher allgemeingeltenden Form dem Anwohner des Mittelmeeres, dem sogenannten lateinischen Menschen, dem klassischen Griechen und Römer, dem Italiener, dem Franzosen, dem Spanier zuzumuten. Croce will so wenig wie Plotin oder auch die Ästhetik des jungen Goethe etwas

von einem Zahlenkanon, sei's in bildender Kunst, sei's in Dichtung, wissen. Und ebensowenig von Allgemeinbegriffen, wie sie der Technik des bildenden Künstlers oder des Dichters geläufig sind. Solcher Zahlenkanon, solche Allgemeinbegriffe der Technik sind sonst „lateinischer“ Kunstanschauung unentbehrlich.

So verpönt Croce auch die Lehre von den Kunstgattungen. Verläßt sie doch das Gebiet individueller, einmaliger Gestaltung eines Gehalts. Croce erblickt ferner in dieser Lehre Verstandesarbeit, die seiner Ansicht vom intuitiven künstlerischen Gestalten widerspricht.

Farinelli gibt gern zu, er habe selbst das Unzulängliche der aus äußerlichen, nicht aus inneren Gründen genommenen Lehre der Kunstgattungen oft hervorgehoben, habe sogar Brunetières „évolution des genres“ eine irreführende Gehirndogmatik genannt. Dennoch empfindet er in Croces Vorgehen Uebertreibung. Solle denn auch aus der Ästhetik der letzte Rest intellektualistischer Tätigkeit verschwinden, wenn er schon mit Recht dem Künstler selbst genommen werde? „Das begriffliche Ergründen, folglich das Ordnen, das Wählen, das Scheiden und Verknüpfen ist ja Sache des Ästhetikers, der im Grunde ein Logiker ist oder sein muß; und wie Croce der Klarheit und Übersichtlichkeit halber sein Buch, seine Wissenschaft des Ausdrucks, die Arbeit philosophischer Abstraktion, in Kapitel und Paragraphen einteilt, so könnten wohl die empirischen Einteilungen, welche die Arbeit der Logik irgendwie erleichtern, der Ästhetik selbst zu Nutze kommen.“ Farinelli fürchtet für den Ästhetiker der Zukunft, der nach Croces Wunsch in asketischer Betrachtung der Welt des Innern sich der äußeren Welt entsagungsvoll entziehen muß, um das Entstehen, das fertige Schaffen des inneren Bildes, die menschliche Macht des Ausdrucks in ihrer Ursprungstätigkeit zu verfolgen. „Wird er nicht Schatten sehen, wo er Licht erblicken soll?“ So fragt Farinelli.

Trotz solchen Einwänden stimmt Farinelli der „ungemein klar und faßlich dargestellten, von eigener tiefer Erfahrung geleiteten, vom Geist des größten Meisters literarhistorischer Kritik Italiens beseelten Theorie des ästhetischen Urteils“ willig zu. Innere Wiedergabe des Kunstwerks, Rekonstruktion seiner Veräußerung ist die Aufgabe, die sich nach Croce dem Kritiker stellt. Farinelli fordert: „Der Kritiker muß als Schöpfer wirken, nicht als Zergliederer von Totengerippen“. Und mehr und mehr wird ihm, was er anknüpfend an Croce sagt, zu einem Programm seiner eigenen Kritiker-

tätigkeit: Der Kritiker muß selbst künstlerisch begabt sein. Nach den unumgänglichen, gewissenhaften historischen Untersuchungen der äußeren Umstände und Faktoren, die in einer bestimmten Zeit und in einer bestimmten Kulturrichtung das Entstehen des Kunstwerks bedingen, muß er die Materie geistig beleben, muß er die Intuition des Künstlers selbst erfassen. So verlangt die Kunstgeschichte einen Teil individueller Geistestätigkeit zu ihrer Wiederbelebung, fordert sie einen Künstler mit starkem Intuitionsvermögen, der die Nebenarbeit eines fleissigen Forschers nicht scheut. Allerdings ergibt sich auf diesem Wege nur eine annähernde Wiedergabe. Wir können unsere eigene Individualität nicht über der Individualität eines anderen vergessen und verkennen. Der Kritiker aber wird das Kunstwerk nur dann täuschend reproduzieren, wenn er die rein individuelle Intuition des schaffenden Menschen zu seiner eigenen zu machen weiss. Nur dann wird er das Kunstwerk unfehlbar deuten. So äußert sich Farinelli.

Aus der Darlegung und Bewertung der Lehren Croces entwickelt sich unter Farinellis Hand dergestalt sein eigenes Glaubensbekenntnis, ein Bild seines Ideales kritischer und zugleich literargeschichtlicher Arbeit.

Ausgangspunkt ist für Farinelli gewissenhafte Untersuchung der äußeren Umstände und Faktoren, die in einer bestimmten Zeit und in einer bestimmten Kulturrichtung das Entstehen des Kunstwerks bedingen. Er scheut keine Mühe, innerhalb der Grenzen dieser ersten Aufgabe etwas Tüchtiges zu leisten und besonders mit der Vorarbeit anderer in enge Fühlung zu kommen. Er liebt es, seinen Arbeiten umfängliche Zusammenstellungen von zugehörigen Abhandlungen und Büchern anzufügen. In dem vorliegenden Bande ist allerdings von solchen Literaturangaben nicht viel zu beobachten. Doch etwa die beiden Auflagen des „Romanticismo in Germania“ bringen eine bibliographische Zusammenstellung, die auch dem deutschen Fachmann wichtig sein kann. Solche Vorliebe für bücherkundliche Sammeltätigkeit veranlaßte Farinelli, im Jahr 1910 der „Rivista di Letteratura tedesca“ Carlo Fasolas bei der vernichtenden Besprechung einer italienischen Kompilation, die vorgeblich wissenschaftlich und für wissenschaftliche Zwecke Literatur über deutsche Dichtung buchte, auf mehr als hundertfünfzig Großoktavseiten ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis deutscher Dichter und deutscher Dichtungen aus allen Zeiten mit ungemein einläßlichen und auch zuverlässigen Literaturangaben zu stiften. Es ist

selbsverständlich, daß der italienische Setzer immer wieder dem Wunsche Farinellis nach tadelloser Richtigkeit der bibliographischen Mitteilungen ein Hindernis bereitet. Es ist augenscheinlich recht schwer, in einer italienischen Druckerei deutsche Büchertitel richtig setzen zu lassen. Gerade angesichts dieser Tatsache muß um so stärker hervorgehoben werden, wieviel Genauigkeit durch Farinellis unentwegtes Bemühen doch noch erreicht wird.

All das ist ja nur Zügel, den seinem beschwingten Temperament Farinelli anlegt. Was ihn eigentlich lockt, ist ja gerade das, was er geistige Belebung der Materie nennt. Die Intuition des Dichters zu erfassen, ist seine Absicht. Und er stellt seine ganze bewegliche Persönlichkeit in den Dienst der Aufgabe, ein Kunstwerk durch seine Worte nicht nur wiederzubeleben, es vielmehr vor dem Leser oder dem Zuhörer entstehen zu lassen.

In den Essays dieses Bandes gibt es viele Belege für diesen Grundzug von Farinellis Darstellungskunst. Ganz besonders fühlbar macht er sich, wo in dem Bande „L'opera diun maestro" Farinelli einzelne Dichtungen Goethes zu interpretieren strebt. In Bewegung, in ein Werden und Entstehen wandeln sich die gedruckten Worte des Textes, der zu deuten ist. Zugleich versetzt solche Wiedererweckung und Wiederbelebung mit starker Kraft der Einfühlung in das Erlebnis, aus dem die Dichtung stammt.

Erlebnis! Nicht das äußere Erlebnis, das Stück Lebensgeschichte, das in einer Dichtung enthalten ist, bedeutet für Farinelli etwas Besonderes. Nur wenn er ausdrücklich — wie in dem Aufsatz über Raimund — Liebes- und Leidensgeschichte eines Dichters zu erzählen verspricht, wird er ausführlicher in der Mitteilung von Tatsachen des äußeren Lebens. Sonst aber zielt er vielmehr auf Tatsachen der geistigen Haltung eines Künstlers. Nicht der Mensch Cervantes, losgelöst von dessen Kunstleistung, sondern der Künstler und dann der Mensch, der aus Cervantes' Dichten uns entgegenblickt, ist Gegenstand von Farinellis Darstellung. Ebenso beschreitet Farinelli die verschiedenen Richtungen von Rousseaus geistigem Schaffen, zeichnet er die Züge von Alfieris dichterischem Formen und von der Gesinnung, die in seine Dramen Alfieri hineinverlegte. Ausdrücklich will Farinelli über J. J. Davids Kunst, nicht über den Menschen sich äußern. Nur gestreift werden die Tatsachen von Davids Leben, die zum Verständnis dieser Kunst unentbehrlich sind, der enge Zusammenhang mit der Scholle des Bauern, das Leben des Mittellosen in Wien.

Auch Grillparzer soll bei Farinelli nur verraten, wie er als Dichter die Welt und das Leben gesehen hat. Solchem Streben, den Geisteskern eines Dichters zu packen, dient ganz besonders die Kenntnis der Weltliteratur, die für Farinelli das von vornherein Gegebene ist. So kann er über einen oft erörterten Gegenstand, über Lenaus Pessimismus, etwas Neues und Bemerkenswertes sagen, indem er Lenau mit Leopardi zusammenbringt und dabei über Leopardi nicht aus der weiten Entfernung redet, aus der den Italiener mancher deutsche Forscher sieht. Und abermals sei auf die Erklärungen von Goethes Gedichten hingewiesen. Wie da mitten in einfühlungsfroher Verlebendigung eines Liedes Blicke auf verwandte und doch verschiedene Dichtung anderer Völker fallen, etwa auch auf englische, und wie da ein paar Worte genügen, um wesentliche und bezeichnende Züge von Goethes Schaffen durch solchen Vergleich zu bestimmen. Beneidenswert ist diese sichere und zuverlässige Kenntnis nichtdeutscher Dichtung. Sie lehrt an Goethes Kunst manches sehen, was den meisten Beobachtern entgeht.

Am mutigsten schreitet über die Grenzen, in die der deutsche Literaturhistoriker sich einzuschließen pflegt, der Aufsatz über Schubert hinaus. Hier ist nicht von ausländischen Dichtern zu berichten, die in der Ursprache dem deutschen Forscher recht ferne stehen. Hier muß von Musik etwas Triftiges gesagt werden. Farinelli schreibt ja nicht eine strenge musikwissenschaftliche Abhandlung über Schubert. Allein wenn er von dem Vertoner von Liedern berichtet, so begnügt er sich nicht, mehr oder minder genau und treffend die Wirkung des vertonten Liedes zu umschreiben. Er weiß die einzelnen künstlerischen Griffe zu nennen, die von Schubert verwertet werden. Er weiß, daß Schubert mit schlichtesten Kunstmitteln den Gedankengehalt eines Gedichtes erschöpft, indem er etwa durch den Baß in der tieferen Oktave die Melodie verstärkt. Er zeigt, wie die Begleitung von Gretchens Lied am Spinnrade das Summen des Spinnrades wiedergibt, wie dann nach den Worten „und ach sein Kuß!" plötzlich das Rad stillhält, und wie endlich langsam im leisesten Pianissimo das Rad von neuem in Bewegung gesetzt wird. Er berichtet, wie durch bald plötzlich, bald allmählich erfolgenden Wechsel der Tonart, durch Übergang von Dur in Moll und durch Wiederaufnahme der ursprünglichen Tonart Lieder wie „So laß mich scheinen, bis ich werde" oder die beiden Sänge Suleikas oder auch einzelne Müllerlieder ihren eigentümlichen Charakter gewinnen.

Alle diese Essays Farinellis bezeugen seine Absicht und seine Fähigkeit, sich in einen Künstler hineinzuleben und ihn für andere lebendig zu machen. Das Persönlichste des Künstlers soll ergründet werden. Was dank der reichen Kenntnis von Dichtung anderer Völker herangeholt und neben das Schaffen des einen gelegt wird, der den Gegenstand des Essays bedeutet, dient seinerseits nur einer noch persönlicheren Erfassung dieses einen. Das ist trotz allen Einwänden, die gegen Croce von Farinelli erhoben werden, doch ganz im Sinn Croces. Mit fühlbarer Absicht meidet Farinelli alle Gelegenheit, Dichtungen oder Dichter in größere Rubriken einzuordnen. Ein feines und empfindliches Instrument, entwickelt er die Fülle der Eindrücke, die ihm sich aufdrängen. Seine lebhafte, künstlerisch gefaßte Sprache gibt solcher Eindrucksmitteilung etwas Mitreißendes. Zumal wo Vorlesungshefte Farinellis vorliegen — wieder sei auf die Vorlesungen über Goethes Lyrik hingewiesen —, meint man unmittelbar den eifervollen Redner zu vernehmen, der durch Wort und Gebärde, durch geistvolle Einfälle und durch glücklich gefundene Ausdrücke seine Zuhörer in Bann hält. Reiches Leben zaubert er vor sie hin. Minder wichtig ist ihm strenge und scharfe logische Auseinandersetzung.

Ein Ausnahmefall ist in diesem Bande der Aufsatz über Kleists „Prinzen von Homburg". Er versucht den Nachweis, daß der Große Kurfürst Kleists nie ernstlich den Tod des Prinzen erwogen habe. Nicht jeder wird sich von Farinelli überzeugen lassen. So sehr ich in allem übrigen der Analyse des Dramas zustimme, die von Farinelli geboten wird, ich bleibe doch da stehen, wo einst Jakob Minor gestanden hat. Minor wollte nicht zugeben, daß Kleist seinem Großen Kurfürsten jede Möglichkeit eines Fehlgreifens und einer nachträglichen besseren Erkenntnis genommen habe. Ein entscheidendes Wort von Kleist liegt weder in dem Drama noch sonstwo vor. Und wie so oft, wenn zwei entgegengesetzte Deutungen einander gegenüberstehen, wird wohl auch in diesem Fall die vermittelnde Auffassung recht behalten. Kleists Großer Kurfürst ist weder ein Tyrann, noch ein fleckenloser Engel. Er ist ein Mensch mit seinem Widerspruch. Und ist es nicht menschlich ergreifender und auch tragischer, einen Großen Kurfürsten auf der Bühne zu sehen, der irren kann und nur zuletzt das Rechte trifft, als einen der gottgleich über den Dingen steht, das Ende von Anfang an voraussieht und hinter einer überstrengen Maske seine wohlwollende zielgewisse Überlegenheit verbirgt?

Aber dieser Aufsatz ist ein Ausnahmefall, mag er neben dem versuchten Nachweis auch alle Vorzüge von Farinellis impressionistischer Charakterisierungskunst an sich tragen. Er zählt ja doch auch zu den vielen Versuchen Farinellis, das Persönlichste und Eigenste einer Dichtung und eines Dichters zu erfühlen.

Und so verrät auch dieser Essay, warum Farinelli über Bücher, die eine ganze Welt von Dichtern und Dichtungen umspannen wollen und dabei notgedrungen Arbeit aus zweiter Hand bieten, so ungemein scharf urteilt. Wer wie Farinelli unmittelbar aus dem einzelnen Künstler und aus dem einzelnen Kunstwerk Eindrücke schöpft und sie in lebendiges Wort umsetzt, kann weniger noch als jeder andere sich mit einer Darstellungsweise befreunden, die von Dichtern und Dichtungen aus weiter Ferne und vielleicht ohne erneutes Lesen, also nicht unmittelbar aus dem Erleben des Kunstwerkes berichtet.

Freilich stellt sich die Frage, ob mit Farinellis Mitteln überhaupt jemals eine zusammenfassende Darstellung zu liefern ist, etwas, das weiter ausgreift und mit Ergebnissen anderer arbeitet wo eigene Untersuchung nichts Neues ergründet hat.

Gerade jetzt, in einer Zeit, die in rascher Folge neue Versuche zusammenfassender Arbeit auf dem Gebiet der Literaturgeschichte zeitigt, wird die Frage immer dringender, wieweit der Darsteller von Dichtungen mit den Ergebnissen anderer sich begnügen darf. Wird er, wenn er Formeln, Begriffsbestimmungen, ja Wertungen anderer übernimmt, zum Kompilator herabgedrückt? Wird indes nicht umgekehrt, wer solches Anknüpfen an bestehende Arbeit verwirft, gezwungen, der Darstellung von Dichtungen das Wesen echter Wissenschaft zu nehmen? Denn Wissenschaft war immer Leistung mehrerer. Und alle anderen Wissenschaften nutzen, was lange Reihen von Forschern allmählich ergründet haben.

Die Frage nimmt daher eine andere Gestalt an: Ist Darstellung von Dichtung (ich meide das Wort: Literaturgeschichte) überhaupt wissenschaftliche Leistung oder ist sie einmaliges, nicht wiederholbares Kunstwerk?

Ich habe Zeit meines Lebens und besonders als akademischer Lehrer mich immer bemüht, mehr als bloß ganz Persönliches und Einmaliges zu bieten, vielmehr etwas Begriffliches und logisch Verwertbares zu erzielen. Wichtiger als der bloße Stoff war mir immer die Möglichkeit, ihn in etwas Begriffliches zu wandeln, das gedanklich verwertet und mit verwandten Begriffswelten verknüpft werden kann. Auch die Rubriken der Poetik konnte ich

auf diesem Wege nutzen. Sie scheinen mir durchaus nicht so wertlos, wie es nach Croces und doch auch nach Farinellis Ansicht der Fall sein soll. Ganz besonders ist es wohl unerläßlich, dort solche begrifflichen Scheidungen anzuwenden, wo die Künstler selbst mit ihnen zu arbeiten gewöhnt werden. Unser deutscher Klassizismus und auch ein guter Teil der deutschen Romantik haben diese Begriffswelt vorbereitet und sie nicht bloß zu Betrachtung, auch zu Schaffen von Kunst verwertet.

Sobald eine solche Begriffswelt genutzt wird, eröffnet sich ein Pfad, vom Einzelnen zu größern Zusammenhängen weiterzuschreiten. Es bildet sich ein logisches Gefüge von eigener Gesetzlichkeit. Nicht die Eindrücke, die ein Kunstwerk weckt, nicht das Nacherleben und das Wiederverlebendigen dieses Kunstwerks stehen dann im Vordergrund. Sondern es ergibt sich die Möglichkeit, Reihen von Kunstwerken, von künstlerischen Zügen, von kunstvoll geformten Gedanken aus der chaotischen Fülle der Welt der Kunst herauszuholen. Ansätze zu synthetischer Betrachtung sind das. Und mehr als bloßes Nach- und Nebeneinander von Büchertiteln, Inhaltsangaben und raschgezimmerten Werturteilen ist dann erbracht.

Farinelli beherrscht auch diese Seite seines Fachs. Auf das Einmalige, auf das Impressionistische der Darstellung verzichtet er, sobald er nicht einen einzelnen Dichter oder eine einzelne dichterische Leistung vornimmt. Als gutes Beispiel für Farinellis Art und Weise, große Zusammenhänge zu sehen und darzulegen, sei hier nur seine Darstellung der deutschen Romantik angeführt. Sie war ursprünglich allgemeine Einleitung in eine Vorlesungsreihe, die den ganzen Umkreis der Romantik auch außerhalb Deutschlands umfaßte. Hier rückt auch Farinelli weit ab von der ihm sonst gewohnten Einzelarbeit und Einzelbetrachtung. In großen Linien skizziert er die allgemeinen und die entscheidenden Züge der Romantik. In dem vorliegendem Buch ist Verwandtes kaum zu entdecken. Wer den ganzen Farinelli kennen lernen will, muß neben den Essays, die seine Einfühlungskunst, neben den Kritiken, die seinen Scharfsinn und seine Gelehrsamkeit kennzeichnen, auch ein Buch von der Art des „Romanticismo in Germania" zur Hand nehmen. Dann wird er auch den umfassenden Weitblick, die Kunst der Zusammendrängung großer Stoffmassen, die Fähigkeit, eine umfangreiche Erscheinung der Dichtungswelt in begriffliche Formeln zu fassen, an Farinelli schätzen lernen.

Bonn, 9. April 1925 Oskar Walzel.

Der Neoklassizismus in der jüngsten französischen Malerei.

Von **Oskar Schürer**, Prag.

Um das Überraschende dieser jüngsten Zuwendung zum Klassizismus in Frankreich gebührend einzuschätzen, — überraschend sogar im Lande stets latenter Klassik —, hat man sich der unmittelbar vorangehenden Strömungen moderner Malerei zu erinnern: des Fauvismus, des Futurismus, des Kubismus, — dreier unter sich grundsätzlich verschiedener Kunstweisen, die aber ein gemeinsames Gegenüber zu jenem sie ablösenden Neoklassizismus dennoch zusammenzuschließen scheint. Dies Gemeinsame sei hier summarisch formuliert als das Prinzip der Abkehr von konventioneller Wirklichkeitserfassung, demgegenüber nun der Neoklassizismus jäh und scheinbar abrupt zur naturgegebenen Sehweise der Konvention zurückzubiegen schien. Dies Überraschende wurde denn auch in Paris lebhaft empfunden. Unter dem Schlagwort „Ingrisme" begrüßte man — teils in snobistischer Unsachlichkeit, teils auf seine früheren Voraussagen pochend, — die neue Sensation. Alle verborgenen Rinnsale klassischen und pseudoklassischen Geistes fanden sich plötzlich in dem einen durch die Sensation vertieften Strombett dieser neuen Richtung —, was alles andere eher als eine Klärung der künstlerischen Situation zur Folge hatte. Die tiefere Bedeutung dieser neuerwachten klassizierenden Gesinnung wurde plattgeredet durch Allgemeinheiten wie: lateinischer Geist!, Poussinsches Erbe!, rasse- und stilbewußte Mentalität der Franzosen! —

Über solche Profanierung eines bedeutsamen stilgeschichtlichen Wandels durch die Stellungnahme der Mitzeit könnte man sich mit vielen Präzedenzfällen trösten —, stiege nicht gerade aus deren Folgen ein Wissen um Gefahren, mit denen solche Verflachung künstlerischer Daseinsfragen den Schaffenden selbst bedroht. Sei es, daß der Künstler selbst unsicher wird, in Zugeständnissen und Selbsttäuschungen von seinem eigentlichen Wege abweicht, — sei es, daß sein konsequentes

Weitergehen, durch Unverständnis oder Umbiegung erstickt, für die große Entwicklung jedenfalls unfruchtbar gemacht wird. Nicht nur die Historik also hat ein Interesse an möglichst klarer Aufzeigung aller Wurzeln solcher Evolutionen. (Und auf solche sind letzten Endes alle sog. „Revolutionen" in der Kunst zurückzuführen.) Vor allem das schaffende Heute bedarf ihrer.

Lebendige Zeitkritik arbeitet also der geschichtlichen Betrachtung vor. Und beiden Teilen wird die Verbindung fruchtbar sein. Denn nie wird es der Historik, soweit sie sich nur als Aufspürerin des Gewordenen betrachtet, gelingen, die tieferen Fäden aufzuzeigen, die trotz aller Gegensätzlichkeit auch solche jäh aufeinanderstoßenden Entwicklungsstadien noch verbinden, ja sie konsequent — daher Evolution — auseinander folgen lassen. Nur zu leicht täuscht das äußere Bild des Geschehens hinweg über die tieferen Bedingungen des inneren Ablaufes und erst ein gleiches oder ähnliches Erlebnis in der Gleichzeitigkeit vermag den Späteren aufzudecken, was — unter dem Schutt historischer Tatsachen unbeachtet geblieben — der eigentliche Beweger war.

Die Aktualität des Themas enthebt hier solcher Analogiebildung. Die Besinnung hat sich also möglichst in den Ablauf selbst zu stellen. Ja sie fordert es, soll anders ein Herantreten mit nicht entsprechendem Rüstzeug an geistige Tatsachen vermieden werden, die allem Starren durch ihr noch im-Fluß-befindlich-sein sich entziehen. So wird eine solche Untersuchung auch der herkömmlichen Terminologie des kunstwissenschaftlichen Apparates entraten müssen, wird vielmehr jener sich bedienen dürfen, die, durch die gleichsam noch in Rotglut befindlichen Phaenomene selbst erzeugt, den noch wirren, oft noch unentschiedenen Verläufen schmiegsam angepaßt sind. Einer Ästhetik also hat man zu folgen, die aus Äußerungen der Schaffenden selbst und aus Urteilen der sie begleitenden Kunstschriftsteller sich erst konstituiert. Und dies in einer Richtung vom Erlebnis her auf die Objektivierung hin, — Sproß des gestaltenden Prozesses also und zugleich sein Keim. Nur solcher der Erlebnisrichtung gleichlaufenden Blickrichtung klärt sich die Linie künstlerischen Vorwärtsdrängens, nur so lassen sich Vorstöße und auch Verirrungen gerecht einschätzen. Gefahren solcher „aktuellen" Ästhetik sind heute in Anbetracht der starken Bewußtheit auch der künstlerischen Geisteshaltung geringer als je. Dennoch bedarf sie vor aller Anwendung dringender als jede konventionelle der strengen Klärung in sich selbst. Man hat diese Forderung immer

gespürt und zu verschiedenen Malen zu erfüllen gesucht. Am straffsten Max Raffael in seiner Grundlegung des Schöpferischen[1]). Das Ich, nicht die umgebende Wirklichkeit, ist Ausgangspunkt des künstlerischen Schöpfungsprozesses. Seine praestabilierte Harmonie trägt es hinaus in die Welt der Erscheinungen, baut in sie das Gleichnis seines inneren Rhythmus und zwingt sie in sein Gesetz. Die Verankerung des Ichs in metaphysischer Notwendigkeit schließt gesetzlose Willkür aus. Als Willkür erscheint das so begründete Gesetz nur gegenüber dem als gesetzlos empfundenen Außen. «Les sens déforment, mais l'ésprit forme» sagt Braque. Erweitert wird die Grundhaltung dieser Ästhetik durch Raynals[2]) Polemik gegen Benedetto Croces Behauptung der «ponts aux ânes de l'expression», in denen jener Philosoph: «voudrait voir sans doute une relation de cause à effet entre l'inspiration et l'expussion». Aber «inspiration et expussion ne sont qu'une seule forme de toute événement sensible . . . , les deux phénomènes sont entre eux comme si les deux visages de Janus cherchaient éternellement à s'entre-regarder».

Daß so polemisiert wurde, nicht wie ist hier das Bezeichnende. Aber diese Polemik durchaus nicht als grundsätzliche Gegenstellung gegen die moderne Wissenschaft. Deren Resultate erkennt sie vielmehr mit freudigem Erstaunen als durchaus gleichlaufend dem eigenen, und noch einmal sei Raynal[3]) — er als Vertreter der ganz „unwissenschaftlich"-intuitiven Methode innerhalb der modernen Kunsttheorie — zitiert, wenn er den Kubismus gegen den Vorwurf des Intellektualismus verwahrt: «Les Cubistes ne font pas de philosophie. D'alleurs en feraient-ils qu'il n'y aurait à cela que peu d'inconvéniant, car de nos jours, la philosophie n'a plus guère de valeur que considérée comme un art. Aussi je m'en souviens quelle n'était pas la joie des premiers Cubistes, lorsqu'aux jours lointains, d'il y aura bientôt dix ans, je leur montrais par les citations des philosophes, comment leurs déductions, avaient comme refait la plupart de ces grandes pensées.» Die Grundhaltung dieser Ästhetik gipfelt in dem Satz: «le but de toute recherche en art ne doit être ni l'ideal ni la réalité, mais le vrai». Und «Le peintre est vrai s'il parait s'éloigner de la réalité» (Gleizes) ist nur die kubistische Anwendung dieser Grundsätze.

---

[1]) Max Raffael: Von Monet zu Picasso, Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei. München 1913.

[2]) Maurice Raynal: Georges Braque, Rome 1921.

[3]) Maurice Raynal: Quelques Intentions du Cubisne, Paris 1919.

Dieser Überblick mag zur Einführung in die hier befolgte Ästhetik genügen. Man sieht, sie ist zum Hauptteil aus der kubistischen Richtung erwachsen. In dieser erzwang eine höchste künstlerische Konsequenz auch die prägnantesten Formulierungen. Gerade von ihr aus geschah auch der Sprung in den Neoklassizismus am radikalsten. In ihr also scheint sich die Energie, die dann in das Neoklassizistische trieb, zu verdichten. (Der Futurismus gelangte dahin erst auf dem Weg über den Kubismus: Severini.) Ihr Wesen also muß Aufschluß geben können über den Grund dieser Umstellung. Schlummern in ihm vielleicht schon klassizistische Tendenzen? Die Kunsttheorie des Kubismus muß Aufschluß geben:

Die geheime Poesie der Dinge aufzuzeigen in ihrer reinen Existenz, ist Aufgabe der bildenden Kunst. Das Bleibende aus der Erscheinung, nicht das flüchtig Wechselnde soll festgehalten werden. Als Urprobleme der Malerei also treten auf: „Darstellung des Dreidimensionalen und Farbigen auf der Fläche und seine Zusammenfassung in der Einheit dieser Fläche". Urprobleme, die von jeher die Malerei beschäftigt haben, die aber heute neu herausgehoben werden mußten aus der Wirrnis imitierender und illusionierender Darstellungstendenzen, wo sie ihre Gesetze von Lebenszusammenhängen, nicht von reinen Bildzusammenhängen aus erfuhren. Der neue Wert, der dem gesetzlich gestaltenden Ich zuerkannt wurde, mußte sich als Bildgestaltung objektivieren. Je tiefer aber die Wirklichkeit eines reinen Seins draußen empfunden wurde, — dies das Abweichen des Kubismus vom frühen Expressionismus, — je mehr man sich also bemühen mußte, jenes reine Sein der Dinge unangetastet zu lassen, um so tiefer mußte der Zwiespalt zwischen Sein und Gebilde auftreten. Nicht mehr der Gegensatz von B i l d zusammenhang und L e b e n s zusammenhang, wie er vor impressionistischen Bildern stets empfunden wurde, beunruhigte die Auskämpfer dieses Stadiums der Entwicklung, sondern der viel schwerer wiegende Gegensatz zwischen B i l d zusammenhang und reinem S e i n s zusammenhang. Der wurde anerkannt, ja er ist der eigentliche Hebel, der tiefste Impuls der Kubisten — und hierin liegt ihre tiefste Hinneigung zum Klassizismus latent schon enthalten. Denn jetzt galt es, die Gesetze dieses Seinszusammenhangs zu ergründen, Gesetzmäßigkeiten der Natur aufzuspüren und sie im Werke zu spiegeln. Das ist aber ausschlaggebend für jeden Klassizismus: zur Systematik tritt der Empirismus. Der Geist muß dabei das bloße Schauen unterstützen. «On ne devient pas classique par sensation

mais par ésprit» sagt Severini [4]) in einseitiger Zuspitzung dieser Maxime Diese doppelte Verankerung eines jeden Klassizismus wird uns weiter unten noch ausführlich beschäftigen. Hier müssen vorher noch besondere Wesenszüge des Kubismus, die zum Klassizismus drängen, aufgedeutet werden. Problem für den Kubismus wurde vor allem: das Räumliche in seiner wirklichen Existenzform dem Bildganzen einzulagern. Verwirrend war, daß eine jahrhundertelange perspektivische Übung das eigentlich Räumliche deformiert hatte zugunsten seiner lebenspraktischen Beziehung. Nicht als ob die Auffindung der Linearperspektive ursprünglich nicht auch reinen künstlerischen Absichten gedient hätte. Bilder der frühesten Renaissance offenbaren das hohe künstlerische Glück jener Entdecker, neue Gestaltungsmöglichkeiten mittels der Linearperspektive innerhalb der damals noch streng beachteten Bildgesetze der Flächenschichtung gefunden zu haben. Und schon tief im Ablauf der utilitarisierten Perspektivenentwicklung ragen noch Raumschöpfer wie Tintoretto, Greco, Poussin, die den Wirklichkeitsraum zum Mittel ihrer künstlerischen Durchrhythmisierung der Bilder hinaufzwangen. Die Grundpfeiler der Moderne, Cézanne und Marées, hatten dem Räumlichen in konsequentester Bemühung wieder Funktionswert innerhalb der Bildgestaltung zurückgewonnen. Trotz ihren Bemühungen war unter der Reizsamkeit des Impressionismus die lapidar fordernde Gestalt des Seins zerronnen. Bemühungen um ihre Legitimierung aus den Reihen der Impressionisten heraus scheiterten an untauglichen Mitteln (Fläche bei Seurat, Farbe beim frühen Matisse). Von Gunst oder Ungunst des Temperaments abhängig klammerte sich das künstlerische Sehen an die „Sinnlichkeit“. Aber deren Unterscheidung von „Empfindungsvermögen“ betont die jüngste Kunst als wesentlichen Trennungsstrich.

Empfindungsvermögen, nicht Sinnlichkeit, reagiert auf die äußere Welt. Von ihm aus werden die wirklichen Zusammenhänge entdeckt, jener Lyrismus der Dinge in ihrem stummen Beieinander einfachster Formen und Farben, in ihrem „uneigennützigen“ Sosein räumlicher und farbiger Beziehungen. Das Empfindungsvermögen nimmt sie aus dem geschlossenen Kosmos des Seins heraus und fügt sie in der künstlerischen Schöpfungstat zu neuem Sein zusammen, einem anderen als dem ursprünglichen, dem künstlerischen, d. i. dem nur den Bildgesetzen unterworfenen Sein, — zu einer völlig neuen

[4]) Gino Severini: Du Cubisme au Classicisme (Esthétique du compas et du nombre). Paris 1918.

Realität also. Diese neue Realität des Kunstwerks bewahrt aber doch das Geheimnis des Ausgangspunktes, sie spricht seine Wahrheit nur unter anderer, nämlich künstlerischer Modalität, aus (. . . Dies der Grund und die Berechtigung der den Gegenstand bezeichnenden Unterschriften unter kubistischen Bildern, — theoretisch betrachtet die Ursache, warum der Kubismus nie der reinen Abstraktion verfallen ist . . .)

Das Räumliche, wie es auf das Empfindungsvermögen wirkt, muß also dem Auge auf der Fläche vermittelt werden zu künstlerischen, d. h. wirklichkeitsenthobenem Ausdruck. Denn in den plastischen Künsten handelt es sich — und dieses mußte der Kubismus erst wieder überzeugend dartun — um Erlebnisse des Auges, dem der Verstand wohl räumliche Beziehungen offenbart, sie ihm aber unter sehr anderen Formen begreiflich macht, als dies die vom Zwecklichen abgeleiteten Gewohnheitsformen der Sinnlichkeit vortäuschen. Hier bekommt der Begriff Wahrheit den doppelten Sinn des existentiellen und des künstlerischen Müssens. Illusionistische Perspektive mit all ihren Mitteln der Verkürzung, des Helldunkels, der einseitigen Lichtführung ist auch für den praktischen Verstand nur ein Ersatz der Wahrheit, ein fiktives Müssen, den Gegenstand selbst in seiner räumlich farbigen Existenz — ein existentielles Müssen — vermag sie nicht zu geben. Der Kubismus erstrebt die Verankerung des Räumlichen selbst durch Herausarbeitung fester formaler Bedeutungsträger: er schichtet das Hintereinander, bricht das Nebeneinander in seine Winkelbeziehungen, versteift die Fluchten in festen kubischen Gebilden, und verdeutlicht und identifiziert durch lokale Färbung den Gegenstand unausweichlich. Die Hereinnahme von Wirklichkeitsdaten — wie Zeitungspapiere — ist unter diesem Gesichtspunkt nur letzte Konsequenz des Realisierungstrebens.

Zu dieser Überführung der existentiellen Wahrheit in die künstlerische bedurfte der Kubismus der völlig gereinigten Bildelemente. So rief er für seinen Bildbau den reinen Sinn der Formen wieder auf: den formalen Sinn des Kreises, der Geraden, der Kurve, des Kegels, des Zylinders, des Segments usw., all dieser Urformen unseres Vorstellungsvermögens. Sie als Träger des künstlerischen Ausdrucks wieder eingesetzt zu haben, aus ihren gegenseitigen Beziehungen, Abhängigkeiten, Steigerungen das eigentliche Leben der Bilder wieder aufgebaut zu haben, ist das historische Verdienst der jungen Kunst. Der Kubismus hat es am konsequentesten erstrebt

Ist die Bedeutung dieser neugewollten Elementarstruktur in der Bildnerei erst richtig erkannt, so begreift man auch als ihre notwendige Konsequenz jenes in kubistischen Auslassungen so stark betonte „équilibre", das Gleichgewicht jener rein auf ihren Eigenausdruck gestellten Elemente. Mit der überzeugenden Schaffung dieses Eigenlebens steht und fällt der Anspruch der kubistischen Bilder. Die Ausschaltung aller „Sinnlichkeits"-Komponenten, aller fremdbezüglichen Ausgleichsmomente verschärft diese Forderung bis zum gültigen Gesetz. „Mais nous sommes persuadés que si le tableau est équilibré suivant les lois il se trouvera en bonne posture sur la route du classicisme" (Raynal).

Damit ist das Stichwort zum zweitenmal gefallen. Und auf dieser Stufe klärt sich uns die Beziehung des Kubismus zum Klassizismus schon spezieller. Nicht nur den Versuch eines Ausgleichs zwischen Naturgegebenheit und Gesetzmäßigkeit hat er mit diesem gemein. Das Gebilde verlangt über diesem Ausgleich die gesetzmäßige Fügung in sich selbst, um so die in der Natur erkannte Gesetzmäßigkeit in der künsterischen Gestaltung zu spiegeln. Gesetzliche Beziehungen regeln im Bild das Beisammen der Formelemente, wie sie draußen das Beisammen der Wirklichkeitselemente regeln. Aufspürung des Gesetzhaften aller Formwelten ist tiefster Sinn des Kubismus, deren Gestaltung seine Wahrheit, Entdeckung höchster Übereinstimmung zwischen Empfinden (sentiment) und Sinn (sens) sein Erlebnis.

Im Kern des Kubismus steckt also auch jene innerste Motivierung des Klassischen als eines in sich ausgewogenen, auf klare Relationen aufgebauten Ganzen. Auch zwei diesem typische formale Momente sind ihm wesentliche Wirkungsträger: Die Abbreviatur und die Motivik, beide ebenfalls auf Gesetzhaftigkeit hinstrebend. Abbreviaturen sind nur gültig, wenn sie auf Gesetzlichem, sei es der Gewohnheit, sei es der Erkenntnis, beruhen. Jede Klassik hat ihrem Organismus ein ihr eigenes System von Abbreviaturen eingebaut. Das der Antike beruhte zu gleichen Teilen auf dem Einverständnis aller über den Sinn der mythologischen Vorzeit und über die Sinnlichkeit des gymnastisch herangezüchteten Kairos der menschlichen Gestalt. Das Mittelalter zog aus der religiösen Allgemeinüberzeugung, aus der daraus resultierenden transzendentalen Gerichtetheit aller Bezüge den Kanon seines Abbreviaturensystems. Die Renaissance bildet ein System aus, das die Schwebe hält zwischen transzendentalem Formenkanon und humanisierender Sinneserkenntnis. Das im Kubismus latent

liegende beruht auf der Kenntnis von Gestaltungsgesetzlichkeiten der Gegenständlichkeit, wie sie durch eine intellektuell durchkultivierte Geisteshaltung zur allgemeinen Bewußtheit gelangt ist oder doch gelangen soll. Für alle moderne Kunst — vergleiche die zeitgenössische Dichtung — ist dies scharf andeutende, angestrengteste Mitarbeit fordernde Verfahren ein intensivierendes Kunstmittel geworden. Das moderne Augenerlebnis setzt sich zusammen aus sicher fixierten Anlässen, fast begrifflich zugespitzten Zeichen — man möchte sagen Siegeln — und ist so dem es verdichtenden Verstehen Anlaß zu eigenem Weiterbau. Die so geforderte Durchgeistigung alles Darzustellenden läßt das kubistische Sehen als Entkonkretisierung erscheinen, während es doch gerade die Klärung des Konkreten anstrebt. Wie jede solche Abbreviaturenbildung von ihrem inhaltlichen Ursprung, der allgemeinen Anerkenntnis eines Gesetzhaften zu einem Gesetzhaften auch im Formalen hindrängt —, durch die Verpflichtung zur Durcharbeitung dieser abkürzenden Formensprache, zur möglichsten Präzision, ja zur Ausbildung einer Allgemeingültigkeit (was Geltung im empirischen Sinn und Wertung im transzendentalen Sinn einbefaßt), das muß als wesensmäßige Zugehörigkeit zur Klassik betont werden. Gerade in der Abbreviatur reift oft die Klassik eines Stiles aus.

Unter Motivik sei hier ein jeder Klassik eigentümliches Stilphänomen verstanden: jene Weiterzüchtung und Durchbildung von Einzelmotiven bis zu ihrem zwingenden Ausdruck, wie es sich mit der Abbreviaturenbildung innig verschlingt, im allgemeinen aber das inhaltliche Moment stärker hervortreten läßt. In der Antike lieferte die in der Kunst neu errungene menschliche Gestalt den Kreis der Motive. Im Mittelalter der Zyklus religiöser Vorstellungen. In der Renaissance trat als Motivträger erstmalig das porträthaft erfaßte Individuum in den Vordergrund. Der Barock hatte die Sinnbilder seiner sinnlich-geistigen Spannung. Im Kubismus nun stoßen wir auf immer wiederkehrende Abwandlung einfachster Formen — aus der umgebenden Natur: Früchte der nature morte, und aus der am meisten naturbestimmten Mechanik: Musikinstrumente, deren Form die Tonerzeugung — und einfachster Gebrauchsgegenstände wie Krüge, Tassen und Teller, deren Form der immer gleiche Gebrauch allgemein gültig und fast ewig prägt. Angesichts dieses Formenrohstoffs und seiner typischen Verwendung kann man sehr wohl auch im Kubismus von einer Motivik reden, die also wieder sein zum Klassischen hinneigendes Wesen offenbart.

Mit der obigen Andeutung von Geltung und Wertung innerhalb einer klassischen Allgemeingültigkeit ist schon auf eine Doppeltheit im Wesen des Klassischen selbst hingewiesen. Diese Doppeltheit wird man im Verlauf der kubistischen Emanation zum konventionellen Klassizismus besonders deutlich sich auswirken sehen. Vor diesem letzten Schritt der hier versuchten Analyse muß aber noch — um Mißverständnisse des Vorhergehenden und Nachfolgenden auszuschalten — der etwas verunklärte Sprachgebrauch von Klassik, Klassischem und Klassizismus verdeutlicht werden. Man hat sich gewöhnt, von der Klassik eines Stiles zu sprechen. Und dies mit Recht. Ursprung eines Stiles, einer Kunstrichtung, ist immer ein Erlebnis. Ein Welt- oder Seinserlebnis bei umfassenden Stilerscheinungen, ein Augen- resp. anderes Sinneserlebnis bei Neueinstellungen innerhalb einer Kunstgattung (unter deren speziellerer Erscheinung ein feinerer Spürsinn allerdings zumeist auch ein umfassendes Seinserlebnis wird feststellen können). Dieses Erlebnis objektiviert sich in der Gestaltung. In ihr, unter den Bemühungen um sie, erstehen die technischen Probleme. Der Verlauf ihrer Klärung drängt in die Klassik des betreffenden Stils: ein Gleichgewicht der sich zunächst widerstreitenden Kräfte wird erreicht, der klarste Ausdruck wird gewonnen. So spricht man von einer Klassik des ägyptischen Stils, der Romanik, der Gotik, der Renaissance. Die im Wortspiel paradox klingende Bezeichnung einer Klassik der Romantik — in Novalis und Runge z. B. — zeigt deutlich, um was es hier geht, und zeigt zugleich scharf den Gegensatz des hier verstandenen Wortsinns zum Klassischen, wie es die Gegenüberstellung des Begriffspaares: Klassik und Romantik versteht. In diesem ist jene einmalige historische Klassik zum Typus erhoben, die in der Antike und dann wieder modifiziert in der Renaissance durch die Ausgleichung formal abstrakter und naturalistisch humanisierender Komponenten kanonische Gültigkeit für die europäische Entwicklung erlangt hatte. Es muß hier dahingestellt bleiben, wie weit eine jede Klassik durch eine relative Angleichung an die Natur ihre Eigengesetzlichkeit durchwirklicht. Der durch die Historie fixierte Begriff des Klassischen bekommt durch diese Ausgleichsstellung seine Prägung und das autochthon Gewachsene dieser Synthese unterscheidet ihn vom Klassizismus. Der bedeutet stets eine Annäherung, ja Anlehnung an die antike, durch die Hochrenaissance zur Herrschaft geführte Regulatur —, an jene Balance also zwischen Natur und Geist, zwischen Empirismus und System. Wobei ge-

wöhnlich durch Zurückgreifen auf natürliche Gegebenheiten ein verstiegener Idealismus und Stilismus sich zu kontrollieren trachtet. Im Klassizismus des ausgehenden 18. Jahrhunderts z. B. ist dies sehr deutlich. Sein Reaktionscharakter, schärfer ausgedrückt, sein Fluchtcharakter unterscheidet also jeden Klassizismus nicht nur graduell, sondern auch artmäßig von reiner, d. h. autochthoner klassischer Haltung. Der in ihm wirkende Charakter des Abgeleiteten läßt denn auch die versuchte Synthese nie restlos gelingen, d. h. im Klassizismus treten die beiden, im Klassischen gebundenen Intentionen sichtlich auseinander.

In jedem Klassizismus gilt es also, diese beiden die Form bestimmenden Komponenten zu beachten. Eine idealistisch-rationalisierende, die auf Aufspürung aller den Formenharmonien zugrunde liegenden Gesetze drängt, die ihren Kanon aufstellt, und ihre Gebilde nach Gesetzen zu bauen strebt. Dann eine naturalistisch-imitierende, die sich zur Wirklichkeit und ihren gern geglaubten Maßen zurückneigt, aus ihr den innigen Wohlklang der Elemente schürft. Solange ein kräftiges inneres Vorwärts weitertreibt, außerdem ein breites Verständnis von außen das Schaffen unterbaut und aufnimmt, wird diese latente Doppelheit, die letzten Endes auf Anerkenntnis eines gesetzhaften Innen und Außen zurückgeht, in eigener Balance schwingen. In den luftdünneren Räumen einer noch fast esoterischen Kunstäußerung ist die Gefahr des Auseinanderbrechens der zwei Tendenzen gegeben.

Eben diese Situation treffen wir bei der Entwicklung des Kubismus zum Klassizismus an: der im Kubismus latent liegende Klassizismus äußert sich in der Spaltung der ihn konstituierenden Komponenten und in deren Folge in der einseitigen, eben doch persönlichkeitsbedingten Verfolgung der Gegensätze in ihre Extreme. (.... Und gerade das Persönliche sollte doch nach dem Sinn der schaffenden Kubisten aufgehoben werden in der höheren Sphäre einer Anonymität, in der allein Wahrheit in Erscheinung zu treten pflegt.) Daß beide Möglichkeiten im Endergebnis zu ganz Ähnlichem gelangen — den Augen der Masse jedenfalls ununterscheidbar —, dem konventionellen Wirklichkeitsabbild nämlich, das liegt an der gemeinsamen Grundtendenz: dem Harmonie suchenden klassizistischen Bewußtsein. Die Arten, wie diese Harmonie gesucht wird, die Wege, auf denen gesucht wird, sind dennoch polar entgegengesetzt.

Vor ihrer Verfolgung noch die Frage, welche der beiden aus der Grundhaltung des Kubismus am ehesten zu erwarten ist. Immer

geht der Kubismus vom Gegenstand aus. Bewußt und besonnen hebt er sich über ihn hinaus, in klarer Abtragung aller materiellen Schichten bis zu jenem Grad einer Durchgeistigung, dem Zahl und Wesen eines wird. «Ce qui fait la beauté de ces tableaux, n'est plus arbitraire et incontrollable, c'est le voeu de perfection qui est au départ de toutes les manifestations vivantes« (Gleizes)[5]). Von hier aus — so scheint es der Theorie — gibt es keinen Rückweg zur Natur, gibt es nur die Bezwingung der Natur mittels der Ordnung, die in jenem entnaturalisierten Reich gefunden wurde. Ist die Wahrheit in Gesetz und Zahl gefunden, so darf auch die Natur Anspruch auf Gültigkeit — das ist hier Schönheit — nur erheben, wenn sie sich dem Gesetze fügt. Wendet sich die Kunst also dem von der Natur dargebotenen Gegenstand zu — warum nicht auch ihm unter dem vielen möglichen des zu gestaltenden Formenrohstoffs —, so nur, um ihn gemäß der gefundenen Ordnung neu zu konstruieren, besser sein treues Abbild durch eine Konstruktion zu erreichen, die allem Seienden doch unerlöst zugrunde liegt. Die Tendenz des Kubismus scheint sich also eher der radikalen Durchkonstruierung bis zum Gesetz der Natur als der gläubigen Hinnahme der natürlichen Gesetzhaftigkeit zuzuneigen.

Am konsequentesten hat Severini diesen Weg beschritten und in seinem Buche beschrieben[6].) Hier zieht er alle Folgerungen dieser Einstellung. Alle Probleme spitzen sich zu. Alle Lösungen beruhen auf der „esthétique du compas et du nombre". Sein Ahn, auf den er sich immer beruft, ist Lianardo. Wie jenem ist auch ihm exaktes Maß Grundlage allen Schaffens. In allen Einzelfragen kündet sich sein radikaler Standpunkt. Ingres, wichtiges Richtungskriterium dieser jüngsten Moderne, verfolgt ihm (Severini) einen zu vagen Klassizismus des Maßes. Daß ihn dessen unablässige Mahnungen an seine Schüler, nach der Natur zu zeichnen, nicht radikaler gegen ihn urteilen lassen, verwundert umso mehr, als ihn von Cézanne, dem doch viel bewußter Konstruierenden, schon dessen bloße Aspiration „de refaire Poussin sur la nature" unwiderruflich entfernt. Und dann das andere Kriterium, die Stellung zur Wissenschaft, «Une des grandes causes de notre déchéance artistique est sans aucun doute dans cette division de la science et de l'art....

---

[5]) Albert Gleizes: Du Cubisme et des moryens de la comprendu. Paris 1921.

[6]) Severini a. a. O. s. Anm. [4]).

L'art, ce n'est que la science humanisée». Wissenschaftlich exakt werden denn auch alle Bezüge innerhalb der Formenwelt untersucht, die alten Kanons der Antike, des Mittelalters, der Renaissance, geprüft. Hauptregeln, Beziehungen, Proportionen erprobt, ihre Anwendung auf die Kunst mittels mathemathischer Figuren festgelegt. „Travailler selon l'esprit!" ist seine Parole. Aus ihm steigt die Komposition auf. Auch das Reich der Farbe wird durchrationalisiert. Tonwerte zahlenmäßig errechnet und gegeneinander abgewogen. Bei allem „la quèstion de la surface est resolue expérimentellement". Severinis Methode hat etwas erschreckend Kühles, Bewußtes. „On ne devient classique par la sensation mais par l'esprit". Sein Wirken ist errechnet und ermessen — sein Werk ist frei. Denn diese ganze mathematisch-mechanische Operation stellt nur den mittleren, den analytischen Teil des gesamten Schöpfungsprozeßes dar, der umlagert ist von zwei synthetischen Perioden, der „conception intérieure", dem emotionellen Erfassen des Motivs und seinem Austragen — und der „Exécution par toutes les qualitées du peintre", jenem freien, hinter dem Wissen stehenden, von allen Regungen des Geistes, des Gefühls, der plötzlichen Entdeckung gespeisten Schaffen des souverainen Künstlers. Nur um dies zu ermöglichen, seine Sicherheit in der Handhabung der Mittel zu garantieren, ist alle jene Vorarbeit des rechnenden Verstandes nötig, dies strenge Sich-Mühen mit Zahl und Maß und Winkel um die exakten Unterlagen des Werkes.

Nicht ein kleinlich rechnender und zählender Meistersinger trägt hier seine These vor. Früchte jahrelanger emsigster Arbeit bietet hier ein um die wahre Kunst sich mühender Geist an, dem alle Willkür, alle nackte Sensation in der Kunst verhaßt ist, der der edelsten menschlichen Äußerung wieder jene solide Basis elementaren Könnens schaffen will, die Jahrhunderte leichtsinnigen Raubbaus verwirtschaftet, mit ganz unkünstlerischen Ersatzmitteln eingetauscht haben. Severinis Ziel ist Neuerweckung der Renaissance, ist Austragung ihrer damals nicht ausgetragenen Möglichkeiten, Ponderation zwischen Ich und All ist Ideal seiner Klassik. Zu dessen Erreichung ruft er alle Kräfte des bewußten und unbewußten Geistes auf. Vor allem jene Tiefen des Pythagoräismus, der orphischen, der platonischen Ideenwelten, als Abwehr gegen jene in der Renaissance zur Herrschaft gelangten Welten eines hohlen Neopaganismus homerischer, vergilischer, ciceronianischer Provenienz. So baut er unter der im Arbeitsprozeß erreichten Synthese von Herz und Hirn

noch die tiefere von apollinischer und orphischer Daseinsgestaltung dem heutigen Neoklassizismus in Frankreich ein [7]).

Als Repräsentant der anderen Richtung, die aus dem Kubismus mit oben angedeuteter Notwendigkeit zum konventionellen Klassizismus führt, darf Picasso angeführt werden. Die deutliche Hinneigung in seinen ersten klassizistischen Gemälden und Zeichnungen (1917) zu Ingres machen dies deutlich. Ingres als Kriterium innerhalb der Tendenzen der jüngsten Malerei wurde schon hervorgehoben. Wer ihm zuneigt, beweist damit sein Einverständnis auch mit dessen Lehren. Und die empfehlen dringend die Beachtung der Natur, die Aufspürung der in ihr enthaltenen Gesetze der Form.

Und nicht zum ersten Male kommt Picasso als Schüler zu Ingres. Schon 1910, also vor der kubistischen Epoche, standen er und seine Freunde bewundernd vor diesem Heros des Klassizismus und vor seinem Vorgänger in Ruhm und Streben: David. In Picassos ganzem kubistischem Schaffen darf man also diese Hinneigung zum naturkontrollierten Klassizismus —, um es hier kurz so zu bezeichnen —, als latent mitschwingend annehmen. Auf seine nie rastenden Bemühungen um möglichst getreue Darstellung der Materie fällt von hier aus neues Licht —, alle andern Motive unangefochten —. Nie hört er auf, die Magie der Wirklichkeit zu spüren. Seine kühnen Vorstösse in nie entdeckte Bereiche des Empfindungsvermögens — um mit Raynal zu reden — [8]) werden durch diese Betrachtung in ihrem Wert nicht gemindert. Im Gegenteil, so gesehen, erhalten sie auch ihre relative, d. i. die auf ihren Vollbringer bezügliche Bedeutsamkeit sehr rein. Reiner

---

[7]) Hier sei auf eine interessante Parallelerscheinung innerhalb der Literatur hingewiesen, auf Jules Romains': «Petit Traité de versivication» (unter Mitarbeit von Georges Chenerevière. Erschienen im Verlag der Nouvelle Revue française 1923). Das Buch ist aus Vorlesungen entstanden, die Romains in der École du vieux Colombier gehalten hatte. Absicht ist, die Muse zu den Regeln der Pflicht zurückzuführen, wie es François de Malherbe im 17. Jahrhundert getan hat. Im Vers werden bezeichnet die «éléments d'obligation», «éléments d'option», «éléments de liberté» . . . Der «vers libre» beruht auf der Silbe, nicht auf dem Versfuß. Auch für die Prosodie wird ein neuer Kanon aufgestellt, auf Grund von sieben Grundregeln, die in der traditionellen französischen Prosodie festgestellt werden. — Dieser Hinweis muß genügen, um den Komplex eines umfassenden Stilphänomens zu umreißen, in den sich der hier behandelte Sonderfall aus der bildenden Kunst sinnvoll und unter Aufzeigung verblüffender Analogien einfügt.

[8]) Maurice Raynal: Picasso. Delphinverlag. München. 2. Aufl. 1921.

jedenfalls, als unter dem rückschlagenden Schatten einer auf sie folgenden Resignation und Ermüdung, wie sie Raynal —, von andern Gesichtspunkten aus urteilend —, in dieser Umkehr zum konventionellen Klassizismus sehen zu müssen glaubt. Das heißt noch nicht, Picassos heutiges Schaffen —, das übrigens noch immer durchsetzt ist von streng kubistischen Versuchen —, als konsequente Folge der vorangehenden Epoche ansprechen. Ein Bruch ist in der Linie seines Schaffens nicht wegzuleugnen. Dieser Bruch verliert aber seine Härte —, jedenfalls seine Drohung gegen alle Hoffnungen auf das Picasso'sche Genie —, wenn man hinter ihm die Mächte spürt, die zu ihm hintreiben. Wenn man in ihnen die notwendige Auflösung eines Keimes sieht, der schon in der voll entfalteten kubistischen Schaffensweise Picassos sich klar ausgeprägt hatte. So fügt Picasso die pantheistisch-naturalisierende Tendenz des Klassischen dem französischen Neoklassizismus ein.

Mit diesen beiden Richtungen, die im Kubismus ihre gemeinsame Wurzel, im Klassizismus ihre gemeinsame Ausdrucksart haben, ist nun aber keineswegs der gesamte Komplex neoklassizistischer Tendenzen im heutigen Frankreich erfaßt. Vielleicht die breiteste Strömung die in sie mündet, war abseits der kubistischen Radikalismen den Antrieben einer naturgläubigen Anschauung und der Zucht einer steten und empfindungsgesättigten Tradition gefolgt. Vorstöße in kubistisches Gebiet stärkten zwar auch hier das konstruktive Bilden, so dem Drang der Zeit und im Paris Picassos den Einfluß dieser faszinierenden Persönlichkeit bekundend. Die Hauptlinie dieser Entwicklung läßt sich aber doch zurückverfolgen über den Cézanne des Portraits, über die Klassizisten des Jahrhundertbeginns bis zu jenen Meistern des Quattrocento, die eindringlicher noch als David und Ingres das Bild der heutigen Situation bestimmen. Wenn hier der Name Derain angerufen wird, so nicht, um diesen großen Maler in die Maße der Mitläufer zu drängen, oder um ihm das Netz der kurz angedeuteten Entwicklung überzuwerfen. Derains Kunst wächst aus eigenen Gesetzen geschlossen auf und findet so den Anschluß an Cézanne. In ihm aber erhebt sich die große Tradition des Landes zu repräsentativer Höhe und befaßt in sich, was heftiger zuckende Wellen der Zeit an Ausdruck herauftreiben. Auch Maler wie Coubine und Kisling seien hier nur genannt als Elemente, die — ihre Fremdrassigkeit (jener Tscheche, dieser Pole) in die läuternde lateinische Tradition tauchend — eigene Noten in das Gesamtbild der heutigen Bewegung tragen.

Systematischer Überschau fügen sie sich in jene dritte Strömung, die zur heutigen Bewegung führte*).

Interressant ist es, die französische Entwicklung der gleichzeitigen deutschen gegenüberzustellen. So erst wird die klare Konsequenz deutlich, in der sich heute wie je künstlerische Problemstellungen in Frankreich austragen, eine Folgerichtigkeit, wie sie an die Zeiten mittelalterlicher Baukunst in Frankreich denken läßt, wo mit einer künstlerischen und konstruktiven Logik ohnegleichen die Einzelprobleme (Fassade, Turm, Chor usw.) von Bau zu Bau verfolgt und zu ihrer klassischen Lösung geführt werden. In Deutschland dagegen geht die Entwicklung sprunghaft vorwärts, reißt ab, muß neu beginnen, und kommt nur selten zu reinen Lösungen. Damit sind aber nur Folgeerscheinungen einer anderen Grundhaltung angedeutet. Die plattgeredete Gegensatzbestimmung von französischer Form und deutschem Gemüt bekommt erst durch die Füllung mit Inhalten Gewicht und Deutungsfähigkeit. Daß von lediglich formaler Problemstellung in der jüngsten Kunstentwicklung Frankreich nicht gesprochen werden darf, mag aus den obigen Ausführungen erhellen. (... Wie bedeutsam übrigens auch von ethischem Gesichtspunkt aus jene Hochzüchtung der Motive in jeder Klassik war, kann hier nur berührt werden.) Zugunsten seines Werkes weiß der Romane seine Lebensfragen in klare Formprobleme hinauf zu heben, die es ihm ermöglichen, fast losgelöst vom Gesamtkomplex des Erlebens, doch seine ganze Mentalität im Gleichnis der Form auszudrücken. Dem Deutschen wird die Form stets zum Symbol, das noch im Vitalen wurzelt, — wenn sie nicht überhaupt vom Lebensrhythmus aufgesogen zur Unform wird. Der frühe deutsche Expressionismus ist dessen ein überzeugender Ausdruck in der Moderne. Nicht durch Vergeistigung der Form verlor der deutsche Expressionist den Gegenstand, sondern durch Intensivierung des elementaren Gefühls, dessen Berufung auf das „metaphysische Ich" so oft nur auf Selbsttäuschung beruhte. Selbst bei den strengsten Bildnern der Formelemente in der deutschen Kunst der letzten Jahrzehnte belastete das Hineinragen vitaler Emotionen in das Gestalten den Bau des Werkes. Und noch die Entpersönlichung des Fühlens, das den freischwingenden Kräften des Alls Sich-Öffnen, wie es allmählich zum reinen Expressionismus mit

*) Als Paralellerscheinung auf dem Gebiet der Literatur mag hier Marcel Proust mit seiner magisch eindringenden, immer aber in die Tradition eingelagerten Beschreibungskunst genannt werden.

seiner klaren Abstraktion führte, nahm ein starkes ethisches Wollen mit hinauf in die Regionen Ich-freien Ergriffenseins. Diese Phase entspricht dem reifen Kubismus in Frankreich. Und ganz ähnlich wie dort sucht von hier aus auch die deutsche Kunst zurück zum Gegenstand, — auch wie dort auf zwei Wegen. (Die Bestimmung „neuer Klassizismus" hätte in Deutschland eine wesentlich andere Bedeutung gehabt wie in Frankreich, konnte in Deutschland des Nachexpressionismus auch nicht aufkommen.) Die eine Richtung steigert hier die Abstraktion hinauf bis zur Errechnung der Bildelemente innerhalb der Gesamtkonstruktion, ohne zum Naturvorbild zurückzukehren. — Die andere Richtung bricht mit der ganzen expressionistischen Entwicklung und greift einen Verismus auf, der einerseits — in paradoxaler Umkehrung des Gefühlsverhältnisses zum Leben, — einer zynisch übertreibenden Darstellung, andrerseits — in Einlagerung des Gefühlsmäßigen in eindringlichste Abkonterfeiung — einer mystisch-realistischen Darstellung huldigt. Die klare Linie der Entwicklung hätte vielleicht von jener Natur — enthobenen „mystischen" Geisteshaltung aus, — hier ist die Rolle der Persönlichkeitsentwicklung in dieser wie in aller deutschen Kunst wichtig! — zu einer den Gegenstand in das Reich der Klänge und Zahlen heraufsaugenden künstlerischen Restaurierung des Gegenständlichen geführt. Der im deutschen Wesen liegende Zug zum Abrupten hat es verwehrt.

So hat Deutschland dem französischen Neoklassizismus nur einen oft primitiv anmutenden Realismus gegenüber zu stellen; zu dem sich auch die abstrakte Richtung neuerdings hinbiegt. Dem oberflächlichen Betrachter werden übrigens diese Unterschiede zwischen deutschen und französischen Malern in den kommenden internationalen Ausstellungen gar nicht so sehr auffallen. Er wird beides unter dem Schlagwort „Naturalismus" mißverstehen. Der Tieferschauende wird auch in ihnen Merkmale zweier Rassenmentalitäten sehen, die sich immer suchen und immer verkennen werden.

Zurück zur französischen Kunst. Die dreifache Wurzel des heutigen Klassizismus wurde aufgewiesen. Bleibt noch die Erwähnung jener allerjüngsten, dem Klassizismus entgegentretenden Richtung des „Purismus", dessen Tendenzen das Gepräge jenes noch deutlicher profilieren. Der Purismus ist heutigste Kunst, Resoluter als der Kubismus —, unlogischer, wenn man so will —. entnimmt er seine Motive dem alltäglichen Stoffkreis, dabei aber stets bestrebt, die Form- und Farbgewichte auf ihre prägnanteste

Formel zu bringen. Ja, sie erst, die Puristen, wollen in den Kubismus die Klassik der Ausgewogenheit und Vollkommenheit hineingetragen haben. Strebte der Kubismus in seinem Bildbau zur Architektur hin, so kommt der Purismus eher von der Architektur her. Und das erhellt die umfassenden Geisteshaltungen beider Richtungen. Latenten Historismus, durch allzu starke, bis zum Ornament gehende Abstraktion verborgen, im Neoklassizismus offen eingestanden, — wirft der Purismus den Kubisten vor. Und dieser Vorwurf ist nur die Kehrseite seiner eigenen Tendenzen, die ganz vom Sachlichkeitswillen moderner Konstruktionswelten ihre Impulse empfangen. Daß vom Kubismus zum Purismus Verbindungslinien laufen —, stärkere vielleicht, als dieser wahrhaben will —, sieht der Unvoreingenommene Blick diesmal leichter, als der mit der Materie allzu Vertraute. Daß er auf den Neoklassizismus härtend und straffend wirkte, läßt ihn auch für diesen bedeutsam erscheinen.

Wichtiger als diese nur in der Architektur beachtenswerte „Richtung" ist der Zug, der die jüngste Malerei in Frankreich bestimmt. Wohltönende Breite ist wieder eingezogen ins Reich der Farben und Formen. Versuche und Doktrinen sind zurückgetreten hinter einem spontan der Gestaltung sich hingebenden Offensein. Persönlichkeiten übersteigern sich nicht mehr in Richtungen, sondern offenbaren sich in Werken. Was zunächst als lauerer Zug im Schaffen anmuten könnte, ist ruhige Verarbeitung gewonnener Einsichten im breiteren Feld gelassener Sammlung. Daß jüngste Impulse fehlen, das teilt die französische Situation mit der allgemein-europäischen. Ihre Ursachen zu ergründen, geht über den Rahmen dieser Untersuchung hinaus.

Hier sollte der Übergang zum Klassizismus als ein notwendiger nachgewiesen werden. Das Abrupte der äußeren Erscheinung wurde als klare Folge eines inneren Ablaufs aufgewiesen.

Absichtlich wurden hier ethische Fragestellungen vermieden, zu gunsten der straff geführten Untersuchung dieses formalen Ablaufes. Daß sie im Komplex aller Entwicklungskomponenten des Phänomens mitwirken, bedarf keiner Erhärtung. Das ihnen zuzugestehende Maß des Einflußes ist jeweilige Überzeugungssache. Wer ihnen allen Einfluß zugesteht, braucht Einzeleinflüsse nicht zu erwähnen. Die tiefe Ethik von Zucht und Selbstbesinnung liegt im Begriff des Klassischen uns allen deutlich eingelagert.

Dr. Oskar Schürer.

Der Begriff Rokoko.

Von **Victor Klemperer**, Dresden.

I.

Hermann Hettners Vorwort zum ersten Teil seiner „Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts", zur englischen Literatur, ist aus Dresden vom 1. Oktober 1855 datiert; der zweite Teil, die französische Literatur, erschien ein Jahr später. Hettner hatte ein Katheder für Kunstgeschichte inne, sein auf Totalität gerichteter Geist zog überall die Künste in die literaturgeschichtliche Betrachtung mit hinein, und der Dresdener Zwinger ist einer von den ganz wenigen Bauten, die er namentlich als die charakteristischsten des Rokokostils anführt. Danach dürfte man gewiß vermuten, daß ihm der Begriff des Rokoko sehr nahe gelegen haben müsse. Aber in der Einleitung des ersten Bandes[1]) heißt es, Wieland lehne sich „an die heitere Milde der englischen und französischen Popularphilosophen", und über Marivaux' Lustspiele wird im zweiten Band[2]) ausgesagt, daß sie „ohne aufdringliche moralische Tendenz die zeitgenössische Salongesellschaft, die *mœurs mondaines* von ihrer besten Seite darstellen, indem sie die ins Zentrum gerückte Liebe (oder besser: Galanterie) in subtiler, mikroskopischer Analyse zergliedern". Beidemal fehlt, was uns heute bei Wieland und Marivaux eine selbstverständliche und unvermeidliche Schlagwort-Bezeichnung ist: die Etikette „Rokokodichter". Vielmehr wird Wieland 1855 nur zur Aufklärungsphilosophie in Beziehung gesetzt, und zwischen Marivaux' moralischem Roman und spielender Komödie ist die große Distanz nur sehr flüchtig und in negativer Form angedeutet; (die Stücke seien „ohne aufdringliche moralische Tendenz"). Den Begriff „Rokoko" führt Hettner erst ein, und zwar zögernd und kopfschüttelnd, wo er von den Bauten aus der Zeit der *Régence* und

---

[1]) 7. Aufl. S. 6.

[2]) 7. Aufl. S. 101.

Ludwigs XV. spricht: „... diese wunderlichen, geschweiften und geschnörkelten Formen, für welche man später die ebenso wunderliche Bezeichnung des Rokoko erfunden hat"[1]). Er beobachtet dann ähnliche Charakterzüge in der Plastik, Malerei und Kleinkunst der Zeit und nennt Boucher, den vielseitigen Maler und Kunstgewerbler — „alles in demselben verschnörkelten ausschweifenden Geist" —, den eigentlichen „Meister des Rokoko"[2]). Bei Hettner also um die Mitte des 19. Jahrhunderts ist der Ausdruck Rokoko noch ein fühlbar neuer und auf die Künste beschränkt. — Im Jahre 1876 nennt Karl Frenzel einen Studienband: „Renaissance und Rokoko"[3]), und der Abschnitt „Rokoko" bringt Aufsätze über Lorenz Sterne, Diderot, das „Pariser Gesellschaftsleben im achtzehnten Jahrhundert" und „Wunder und Wundertäter". Hier ist somit der Begriff auf Literarisches und Kulturelles, auf die gesamte Geistigkeit einer Epoche, ausgedehnt oder übertragen. — Im Jahre 1922 endlich veröffentlichte Fritz Neubert in der Beckerfestschrift[4]) eine gediegene Studie „Französische Rokokoprobleme", worin er den verschiedenen Äußerungen des Rokoko in Architektur, Malerei, Dichtung usw. nachgeht. Aber nun zeigt sich eine Gefahr — übrigens keineswegs bei Neubert zuerst und allein, auch nicht am bösesten bei ihm, und er steht nur deshalb hier als Dritter, weil er höchst verdienstlich zusammenfaßt, was bisher an Einzelbestimmungen des Rokoko gefunden worden ist, und worüber meine eigene Arbeit ein wenig hinauszugreifen strebt. Es ist die Gefahr der Begriffsverwirrung zwischen dem Ausdruck „Rokoko" im engeren Architektursinn und dem gleichen Ausdruck im weiteren geistesgeschichtlichen Sinne. Neubert redet etwa einmal von der „unersättlichen Lebensgier" der Rokokozeit und ein andermal, nicht etwa mit Beziehung auf Bauwerke, sondern auf die Literaturgattung der kleinen Romane, von dem „allgemeinen Charakter der Rokokokunst, in der die dekorativ-schmückenden Elemente auf Kosten der monumental-architektonischen das Übergewicht erlangen und in der Kleinkunst ihre Blüte erreichen"[5]). Ich präzisiere mein Bedenken. Wenn ich von einem Roman aussage, er gehöre zum Rokoko wegen des Vorwaltens dekorativ-schmückender Elemente, so liegt eine einfache Übertragung aus dem Gebiet der bildenden Kunst vor. Wenn

---

[1]) S. 110.
[2]) S. 115.
[3]) Berlin, bei A. Hofmann & Co.
[4]) „Hauptfragen der Romanistik", Heidelberg, bei Winter.
[5]) S. 263 und S. 272.

ich weiter, wie es so und ähnlich sehr häufig bei Neubert und vielen anderen geschieht, von einer Kulturerscheinung erkläre, sie gehöre zum Rokoko, denn sie sei zierlich oder spielerisch, so liegt noch keine Begriffsverwirrung, sondern nur eine doppelte oder vertiefte Übertragung vor, da ich ja Zierliches und Spielerisches auch als Charakteristikum, und da ich Neigung zum Spiel als Grund der Rokoko-Bauart empfinde. Aber sobald ich von unersättlicher Lebensgier der Rokokozeit rede, bin ich ganz und gar aus dem Bezirk der Bauart heraus und habe Verwirrung gestiftet, indem ich den Begriff Rokoko nunmehr etwas ganz anders umgreifen lasse als zuvor. Demgegenüber — denn noch einmal: dies ist kein Einzelfall, sondern ein Symptom heutigen Sprachgebrauchs — scheint es mir durchaus notwendig, den schillernden und vielfältigen Ausdruck in seinen einzelnen Phasen und Möglichkeiten klarzulegen[1]).

II.

Das Wörterbuch der französischen Akademie vom Jahre 1835 verzeichnet den Ausdruck Rokoko noch nicht. In der Ausgabe von 1842 ist er das erstemal vorhanden[2]). Er wird ausdrücklich auf den Baustil zur Zeit Ludwigs XV. und der Anfänge Ludwigs XVI. bezogen, und es heißt: *Il se dit trivialement du genre d'ornement.*

---

[1]) Wie notwendig die gleiche Besinnung dem ganz ähnlich wuchernden Schwesterbegriff des Barocken gegenüber geübt werden muß, dafür findet sich ein warnendes Beispiel in Herbert Cysarz' inhaltschwerer Wiener Antrittsvorlesung über die „Hauptfragen des XVIII. Jahrhunderts" (Österreichische Rundschau, Januar 1923). Dort heißt es: „Einseitigkeit, Zersplitterung und Zwietracht ist das Los des Luthertums im Bannkreis der Konkordienformel 1576/77. Hier steht die Wiege des aufklärerischen Rationalismus. Im XVII. Jahrhundert hat der straffer gegliederte, fester geeinte Katholizismus, von feinen, fernblickenden, fanatischen Loyoliten verjüngt, durch den übermächtigen Einfluß der romanischen Kulturen gestärkt, bei klugen synkretistischen Verhandlungen bevorteiligt, in Dingen der Kunst, überhaupt des Empfindungslebens, ein entschiedenes Übergewicht. Er ist der Pflegevater des Barocken, wie der Protestantismus der Hüter der Klassik ist." In welchem Sinn steht hier das Barocke? Rein als ein Formbegriff der bildenden Künste? Aber es heißt doch vorher „überhaupt des Empfindungslebens". Im Dichterischen aber hat der Katholizismus der Gegenreformation auch zur strengen Europa beherrschenden französischen Klassik geführt, und im individualistischen Protestantismus, der hier als „Hüter der Klassik" bezeichnet wird, liegen die Wurzeln des Romantischen. Eine gedankenreiche Ausführung endet durch solche Bedeutungsschwankung im Halbdunkel.

[2]) Das Wörterbuch Hatzfeld-Darmesteter gibt irrtümlich als Aufnahmedatum der Neubildung durch die Akademie 1878 an.

Zu diesem *trivialement* paßt Littré's Zitat aus Beyles *Promenades dans Rome: Ce mauvais goût désigné dans les ateliers sous le nom un peu vulgaire de rococo.* Auch Fraser's Magazine von 1836 verzeichnet *two especial new mots d'argot: «rococo» and «décousu»* (Murray unter *rococo*). Als Etymon geben französische wie deutsche Lexikographen *rocaille* an, einen Haufen kleiner Steine, ein Grotten-, ein Muschelwerk. Während aber Koerting[1]) vorsichtig schreibt: „Endlich scheint auch der kunstgeschichtliche terminus technicus *rococo* hierher zu gehören, obwohl weder seine Bildung noch seine Bedeutungsentwicklung recht klar ist", sieht die der Sache näherstehende französische Lexicographie nichts von beiden Schwierigkeiten. Hatzfeld-Darmesteter nennt *rococo* ein *Dérivé plaisant du radical de rocaille,* und er verweist auf den § 509 seines *Traité de la formation de la langue française,* worin er von *Corruption, confusion et étymologie populaire* handelt. Dies stimmt genau zum *trivialement* der Akademie, zu Littré's Angabe über den „etwas gemeinen Atelierausdruck" und zu Frasers Notiz. Offenbar hat man sich in Künstlerkreisen über die spielerische Ornamentik lustig gemacht, über den spielerischen Grotten- und Muschelzierat in Park und Garten, und dieser Spott und diese Betonung des Spielerischen drückt sich in der halb kindlichen und halb kindischen Spielerei mit vereinfachten und wiederholten Silben aus[2]). Das Wörterbuch der Akademie von 1842 hat nun bereits einen Zusatz, aus dem das sofortige Umsichgreifen des sozusagen nachgeborenen Wortes hervorgeht: *Il se dit, en général, de Tout ce qui est vieux et hors de mode, dans les arts, la littérature, le costume, les manières etc. Aimer le rococo. Tomber dans le rococo. Cela est bien rococo*[3].) Nach alledem hat man das Wort zur Zeit der französischen Romantik voller Abneigung gegen die als spielerisch angesehene Epoche der *Régence* als eine Spottbezeichnung auf architektonischem Gebiet gebraucht, und hat es dann auf kulturelle Nachbargebiete übertragen, ohne ihm den pejorativen Sinn zu nehmen, und auch ohne es zugleich mit der Erweiterung zu ver-

---

[1]) 2. Aufl. 1901, Nr. 8121 **rocca.*

[2]) Vgl. etwa *faire dodo.*

[3]) Schon das Grundwort *Rocaille* ist mit dem Pejorativsinn des Veralteten ins Deutsche übernommen worden. So belegt es Daniel Sanders' Wörterbuch der deutschen Sprache von 1863 bei Gutzkow. Sanders zitiert auch Vischers Ästhetik II, 285, wonach Rocaille eine „Verbindung von Einzwängung und Schnörkel [sei], beides dem Prinzip der Wohlweisheit entsprungen, welche die Natur verbessern will". Danach gebraucht Vischer also das Grundwort für den Bau- und Dekorationsstil des Rokoko.

tiefen. Die weiteste Bedeutung von „Rokoko" ist hier die des komisch Altmodischen, und so führt es auch noch Sachs-Villatte in der großen Ausgabe von 1885 an.

Wenn nun Hettner 1856, bei uns wahrscheinlich als erster, den neuen Begriff ernsthaft in die Geistesgeschichte einführt, wobei er ihn, wie gesagt, noch auf die bildenden Künste (diese aber im weitesten Sinn genommen) beschränkt, so belastet er ihn gleich mit einer zweifachen Verneinung. Die eine kommt schon in jener von Littré angeführten Stelle der römischen Spaziergänge zum Ausdruck. Aus dem Aufnahme-Datum des Akademie-Wörterbuchs und aus Fraser glaube ich schließen zu dürfen, daß der Ausdruck „Rokoko" erst in der romantischen Epoche vordrang, und deshalb habe ich eben von einer Ablehnung des spielerischen Stils durch den leidenschaftlichen Ernst der Romantiker gesprochen. Stendhal-Beyle aber, der die *Promenades dans Rome* schon 1829 veröffentlichte, ist nur sehr cum grano salis und nur nach einer, allerdings dominierenden Seite seines Wesens als Romantiker anzusprechen; sein psychologisches Bohren, sein haarscharfes Analysieren, drängt ihn zur klassischen und rationalistischen Form. So sieht er in der Ornamentspielerei der *Régence* nichts Positives, nicht einmal, wenn man so sagen darf, einen selbständigen Verfall, sondern nur die letzte Zuckung und Verzerrung des Barock, das seinerseits für ihn ein Auswuchs und Verfall der Renaissancekunst war. Ganz ebenso denkt Hettner; „In der Kunstgeschichte ist die Zeit der Regentschaft und Ludwigs XV. als eine Zeit des Verfalls bekannt .... Der Barockstil, aus der allmählichen Entartung der italienischen Renaissance entstanden, ist hier an seiner äußersten Grenze angelangt."[1]) Aber indem Hettner den Begriff auf Plastik und Malerei übergreifen läßt, fügt er eine zweite Negation hinzu. Diese Kunst ist entgeistigt, „entartet", „verwildert ins Materialistische" bis zu den „abscheulichsten Schlüpfrigkeiten", deren sich Boucher schuldig gemacht hat. Es ist weniger eine Entrüstung im Namen der Moral, als im Namen des Geistes und der Wahrheit, da Hettner, zum mindesten bei Lancret, Vanloo und Boucher mehr, Koketterie als Grazie sieht und nur dem Watteau, aber auch ihm mit allerlei Einschränkungen (wie „kokett" und „Raffinement") „viel schalkhafte Anmut, ja Naivität" zuerkennt. Immerhin ist es subjektive Parteinahme und Abneigung, wenn nicht moralische, so ästhetische, die dem Begriff bei Stendhal und Hettner sein negatives Vorzeichen

[1]) II S. 108, 109.

einträgt. Ob die Verneinung in ihm selber liegt, ob sie notwendig zu seinem Wesen gehört, wird sich erst da ergeben, wo er mit freundlicheren Augen angeschaut wird.

Auch dies ist in den fünfziger Jahren geschehen, und zwar in schöpferischer und entscheidender Weise. Den Brüdern Goncourt sagt Lanson in seiner Geschichte der französischen Literatur etwas spöttisch nach, sie rühmten sich drei Dinge erfunden zu haben, den Naturalismus, den *Japonisme* und *la vogue du XVIIIme siècle*. Zum mindestens dem dritten Ruhmestitel gegenüber ist der Spott unberechtigt. Nur sollte es nicht 18. Jahrhundert schlechthin, sondern „Rokoko" heißen. Denn obwohl die ersten kulturhistorischen Bücher der Goncourts „die Geschichte der französischen Gesellschaft während der Revolution" (1854) und „während des Direktoriums" (1855) behandeln, so sind doch keineswegs die Tatmenschen und Fanatiker der Revolution ihre eigentlichen Helden. Sondern ihr Interesse liegt von Anfang an dort, wo es sich nachher schon in mannigfachen Buchtiteln sofort dokumentiert, bei der „Frau im 18. Jahrhundert", den „Schauspielerinnen", den „Maitressen Ludwigs XV." und bei der „Kunst des 18. Jahrhunderts" (1859—65). Was ist es, was sie zu diesen Frauen, Frauenporträts, Frauenkostümen und Sitten, und vor allem und immer wieder zu diesen Frauennerven zieht? Die kürzeste und alles umfassende Antwort wäre: ihre eigenen Nerven. Um es zu verdeutlichen, sage ich, daß sich die Goncourts zum 18. Jahrhundert verhalten, wie sich der Dichter zum historischen Stoff verhält. Und zwar schwanken sie zwischen zwei Stufen historischen Dichtens[1]). Die Goncourts sind die Kinder, sie sind zugleich die Erben und Opfer der Romantik. Die romantische Sehnsucht wirkt in ihnen fort, aber die romantische Verschwärmtheit, Religiosität und Transcendenz hat tiefer Ernüchterung und bitterer Diesseitigkeit Platz gemacht. Die Sehnsucht ist zur Unstätigkeit geworden. Sie hängen mit verzweifelter Inbrunst am Leben, das sie ausfüllen muß, da ihnen ein jenseitiger Wert fehlt, und das sie nicht ausfüllen kann, da die romantische Sehnsucht darüber hinaustreibt und unstillbar drängt; sie hängen mit verzweifelter Inbrunst am Ich, das ihnen in ihrem romantischen Subjektivismus alles ist, und das ihrem wissenschaftlichen Denken nicht standhält und sich fasernd auflöst in ein zuckendes Bündel von Nerven und ewig wechselnden Stimmungen. Daraus erklärt

[1]) Vgl. meine Studie: „Die Arten der historischen Dichtung". Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1923.

sich ihre Lebensgier, ihre Erotik und die rastlose Bewegtheit ihrer Helden, die alle niemals müßig und doch zu wirklichem Tun immer unfähig sind. Und dieses Sichverzehren legen sie nun in die Kunst und Lebenshaltung der Zeit zwischen dem Tod Ludwigs XIV. und der französischen Revolution, in der etwas Ähnliches, aber doch eben nicht das Gleiche vorhanden war; sie kostümieren sich, die Goncourts, die friedlosen Impressionisten, auf Rokoko-Art. Dieses romantisch-historische Dichten, diese Ich-Angleichung der Goncourts, wovon ihre Studien über das 18. Jahrhundert erfüllt sind, ist der Ausgangspunkt jener erwähnten Anschauung von der Lebensgier des Rokoko geworden. Ein schlagendes Beispiel für ihre Wirkung in dieser Hinsicht findet man bei Richard Muther, der die Brüder Goncourt ausdrücklich als die Entdecker des Rokoko hervorhebt und den feinsten Maler des Rokoko, Watteau, durchaus romantisiert. „Die Sehnsucht ist die Mutter aller Dinge", schreibt er, und charakterisiert Watteau als den doppelt Sehnsüchtigen[1]). Der flämische Bauernjunge habe, sich nach der zarten Pariser Eleganz, und der ins Krankenzimmer Geschlossene nach dem wollüstigen Leben seiner Zeit gesehnt. Aber oft genug erreichen die Goncourts in ihren Studien zum 18. Jahrhundert doch auch die höhere, die eigentliche Stufe des historischen Dichtens. Sie kostümieren ihr Ich nicht auf Rokokoart, sondern messen es an dem fremden, dem ihnen nur verwandten aber nicht gleichen Ich jener Vergangenheit. Dann bleibt als Verwandtes eine Diesseitigkeit und Glaubenslosigkeit, eine Genußsucht, Erotik und Bewegtheit. Und dann mißt sich halb sehnsüchtig und halb selbstbewußt die Unrast und das Brennen der umgetriebenen Goncourts an der Lauheit jener Menschen, die ungläubig sind wie sie, diesseits gerichtet wie sie, erotisch wie sie, immer in Bewegung wie sie, aber alles das ohne Qual und Überschwang, ohne völlige Hingegebenheit an einen Gedanken oder ein Gefühl an Freude oder Leid, alles auf spielende Weise.

Das Wesen des Spiels ist Tätigkeit, Kraftverschwendung ohne Hingabe, ohne knechtendes Ziel. Ein Fußballspieler, der an den nächsten Match denkt, spielt nicht, sondern übt sportlichen Beruf aus, ein Turner, der an sein Vaterland denkt, spielt nicht, sondern steht im Beruf. Und es ist auch verkehrt, wenn man sagt, nur ein Kind wisse zu spielen. Kinder spielen vielleicht überhaupt nicht, sie sind zu ernst dazu, sie haben die unbewußte Hingegebenheit an

[1]) R. Muther, Geschichte der Malerei, Bd. III S. 22/23. 1919.

ihren Beruf; das kleine Mädchen spielt nicht mit der Puppe, es spielt auch nicht Mutter, sondern es ist Mutter in Vorbereitung, und daraus fließt der Ernst seines Spielens, der das eigentliche Wesen des Spiels aufhebt. In dem Mangel an solcher bewußten oder unbewußten Hingabe liegt das einigende Moment aller Rokoko-Erscheinungen, deren Grazie den wehmütigen Blicken der Goncourts sich erschließt, ohne deshalb das im Kern Negative des Rokokowesens einzubüßen. Spiel die Bewegtheit der Watteau'schen Landschaften und Gestalten, Spiel das schillerndweiche Gemisch seiner Farben, und von Sehnsucht nur gerade so viel dem allen beigemischt, als man ohne Schmerz und ohne Gebundensein empfinden kann. Wer den Ernst der Leidenschaft oder der Kälte, der Schönheit oder Häßlichkeit, wer irgend ein Positives in die Dinge der Régence hinein sieht, der sieht es eben hinein, der kostümiert sein Ich mit ihnen. Sie selber sind lau, sind anmutig, sind Spiel.

Hier liegt der längst erkannte Kern und die Einheit der Rokoko-Erscheinungen. Was man zuerst in der Architektur als ein Überwuchert- und Verdecktsein der Grund- und Zweckformen durch Ornamentik sah, das erblickte man dann als spielende (nicht bohrende) Skepis in Religion und Philosophie, wo ein mannigfaltiges bequem-anmutiges „Vielleicht" an Stelle des „Ja" und „Nein" trat, als Spiel in der Dichtung, die das Getändel des *Marivaudage* in allen Gattungen dem leidenschaftlichen und zusammengedrängten Ausbruch vorzog. Neuberts erwähnte Studie hat die Einzelheiten scharf skizziert und geordnet, hat auch gezeigt, daß es sich mit alledem um nichts Neues, Wurzelloses, sozusagen mit dem Glockenschlage 1700 in die französische Geistigkeit hinein vom Himmel Gefallenes handelt. Er hat für die Literatur auf die Libertinerkreise und die tändelnden Dichter des klassischen Zeitalters, mit sehr richtigem Unterstreichen auch auf Lafontaine zurückverwiesen. Er hätte weiter zurückgreifen können und müssen. Im Jahre 1920 erschien ein inhaltreiches aber arg naives Buch von Walther de Lerber: *L'Influence de Clément Marot au XVIIe et XVIIIe siècles*[1]. Die Naivität des Buches erblicke ich darin, daß Lerber überall den unmittelbaren und auf die bestimmte Person dieses einen Clément Marot zurückgehenden Einfluß sieht, wo er den *style marotique*, den *ton enjoué*, das *élégant badinage* bei tändelnden Lyrikern findet. Während es sich in Wahrheit fast nie mit Sicherheit um Marots

[1]) Lausanne, F. Haeschel-Dufey; Paris, H. Champion. Meine oben angezogene Besprechung steht im „Archiv f. d. Stud. d. neuen Spr. u. Lit." 1922.

speziellen, sondern meist um einen allgemeinen mittelalterlichen Einfluß handelt, um „*Maître Clément*", d. h.: eine allegorische Gestalt, die Verkörperung einer mittelalterlichen Dichtart. Wie sehr Marot ein Spielender war, das erkennt man dort am deutlichsten, wo er seinen (aber eben nur seinen) heiligsten Ernst gab, in den Psalmen-Übertragungen, die mehr als einmal zu anmutigen Liedern wurden.

Quant à l'heur de ta ligne,
ta femme en ta maison
sera comme une vigne
portant fruit à foison.

Et entour de ta table
Seront tes enfants beaux,
Comme un reng delectable
D'oliviers tous nouveaux.

So sieht Marots Psalm 128 aus, und daß sich die Stimmlage hier sehr von der einer Marot'schen *Chanson* unterscheidet, wie etwa:

Qui veult avoir lyesse
Seulement d'un regard
Vienne veoir ma maistresse
Que Dieu maintienne et gard,

vermag ich nicht zu finden. Diese spielende, unbeschwerte Anmut Marots aber dürfte zwar die feinste sein, die sich an der Wende des Mittelalters zur Neuzeit findet, aber sie ist doch ganz gewiß nicht einzig in ihrer Art und ohne Vorgänger selbstherrlich. Auch Christine de Pisan, auch Charles d'Orléans haben ähnliche Töne angeschlagen, und Marots Ruhm trat erst dann besonders mächtig hervor, und seine Gestalt bekam erst dann jene allegorische Alleinbedeutung, als die harte Kritik der Plejade den anderen mittelalterlichen *Epiceries* den Garaus gemacht hatte. Die Gesamtheit der *épiceries* aber, über die sich Du Bellay so sehr entrüstete, klingt in den kleinen Poesien des 17. und 18. Jahrhunderts nach, und ist selber Rokoko-Poesie. Es ist um so verwunderlicher, daß Neubert in der Dichtung nur auf das 17. Jahrhundert zurückgeht, als er sich in der Kunst dem viel weiter zurückgreifenden Woermann anschließt. „Seiner These von den zwei Hauptströmungen, die der Zusammensetzung des französischen Volkstums entsprechen (schreibt er S. 260), und die abwechselnd in der Geschichte des französischen Geisteslebens Oberwasser erlangen, ist unbedingt beizupflichten. Im 17. Jahrhundert ist es der klassizistische oder gallorömische Sinn für strenge Klarheit, Einheitlichkeit und Regelmäßigkeit, vor dem der heitere, ungebundene, lebensdurstige *esprit gaulois* zurücktritt".

Ich habe deshalb so ausführlich zitiert, weil ich doch nicht so ganz unbedingt beipflichten kann, aus mehreren Gründen nicht. Einmal klingt mir immer warnend der spöttische, ich möchte sagen:

der Rokoko-Ton im Ohr, mit dem ich Joseph Bédier im Collège de France die *origines probablement celtiques, ou druidiques* heranziehen hörte, wenn es in Volkslyrik oder Epik etwas Dunkles gab. Und dann: was man als *esprit gaulois* anspricht, ist eine derbe, zugreifende Lustigkeit, ist eine tüchtige Lebensbejahung und hat wenig mit dem laueren und zierlicheren Wesen, mit der Negation aller Entscheidung (selbst der verneinenden), mit dem Spiel eben zu tun, um das es sich hier handelt. Und weiter: unklarer und uneinheitlicher als ihre, wenn denn dies als Gegenbegriff gebraucht werden soll, klassischen Geschwister sind Rokoko-Bauten, -Bilder, -Dichtungen nirgends. Im Gegenteil: anmutige Durchsichtigkeit und Übersichtlichkeit zeichnet sie selbst da aus, wo aller Nachdruck auf der Ornamentik liegt. Und wie könnte es auch anders sein? Eine Ästhetik, deren oberstes Gesetz müheloser, schmerzloser, hingebungsloser Genuß ist, darf niemals den Geist des Betrachtenden beschweren und um das Gefühl seiner Überlegenheit bringen, indem sie ihn auf etwas Ungeordnetes und Unüberbrückbares lenkt. Sobald sie das tut, wird sie zu romantischer Ästhetik. Klassische und Rokoko-Ästhetik dagegen sind im Prinzip der Ordnung und Durchsichtigkeit vollkommen einig, und ihr Unterschied ist einzig der Unterschied zwischen Ernst und Spiel. Und endlich ist es mir sehr zweifelhaft, ob man Rokoko und Klassik auf die Rassen Frankreichs aufteilen darf (selbst wenn man ganz Genaues von den Galliern wüßte). Bisweilen sieht es so aus, als sei das Rokoko eine allgemein menschliche Erscheinung, die überall dort aufblühen könne, wo höchste Kultur und beginnender Abstieg zu finden sei. Im überfeinerten Griechenland, im übersättigten Rom und Byzanz der Antike genau so wie in Frankreich.

Aber hier ist der Punkt, wo sich die Griffe allzuweit auseinander tun, wo der Begriff „Rokoko" seine umgrenzende Wirkung verliert und mehr oder minder zum Synonym von „Spiel" und von „Decadenz" wird. Wo ihm etwas Ähnliches zustößt wie dem Begriff Romantik, der, auf seine tiefste Eigenschaft gebracht, fast ein Synonym von „Sehnsucht" ist und auf Menschen und Kunsterzeugnisse aller Zeiten und Völker angewandt werden kann. Es läßt sich sagen, daß der gedankliche Anfangs- und Endpunkt der beiden Begriffe Rokoko und Romantik verwandt sind. Sie beginnen als Negation und Tadel[1]), sie enden in schlaffer Weitmaschigkeit.

[1]) Für den Begriff „Romantik" habe ich das in meiner Studie „Romantik und französische Romantik" gezeigt (Voßler-Festschrift; Winter, Heidelberg.)

Dazwischen liegt ihre Reifeperiode, in der ihnen auch etwas Negatives dauernd anhaftet, in der sie aber ihren Dienst des Bestimmens verrichten. Und auch in dieser Reifeperiode weisen sie Verwandtschaft auf. Man kann sie in zwei Fassungen oder Stufungen gliedern. Man kann Romantik als eine Eigenschaft germanischer Geistesart, man kann Romantik in schärferem und besonderem Sinn als ein deutsches (und allenfalls noch englisches) Produkt des ausgehenden 18. Jahrhunderts nehmen. Ebenso kann man Rokoko eine rein französische Angelegenheit, aber die Angelegenheit aller französischen Jahrhunderte nennen, und kann es in scharfem und besonderem Sinn auf die französische Epoche zwischen dem Tode Ludwigs XIV. und dem Bastille-Sturm allein anwenden. Dies beides sei nun gezeigt, nachdem ich — was aber natürlich nicht zeitlich gemeint ist — Anfangs- und Endpunkt des Begriffes klargestellt habe.

III.

Ich vergegenwärtige mir die wesentlichen Punkte der französischen Literatur, an denen Rokoko-Geist besonders deutlich hervortritt. Eine berühmte Szene, die spätestens im Anfang des 14. Jahrhunderts geschrieben wurde, drängt sich zuerst auf. Sie ist so verblüffend von jenem seelischen Sichfreihalten durchtränkt, wo man es am wenigsten erwartet, daß der alte Goethe um ihretwillen ein Stückchen Dichtung zur Wahrheit seiner „Campagne in Frankreich" mischte. Er hat nämlich den Joinville erst 1820 gelesen, und er will doch zur Ermutigung seiner Freunde am Lagerfeuer während des Feldzuges erzählt haben, was „der gute Graf von Soissons" im schrecklichsten und eigentlich verzweifelten Augenblick der Schlacht von Mansurah zu seinem Waffengefährten, was ein frommer Kreuzfahrer zum anderen sagte: „Mag das Hundepack heulen, Seneschall; wir beide plaudern noch einmal von diesem Tage *es chambres des dames*". Lanson sieht in dem Verhalten des Kreuzritter-Offiziers eine Ankündigung französischer Geistigkeit des 17. Jahrhunderts. Ich möchte von einem Auftreten des Rokoko reden. Ein vielleicht erstes in gänzlicher Ausprägung, ein zeitlich erstes gewiß nicht. Denn Rokoko — nur noch nicht unvermischt, vielmehr nach zwei Seiten gebunden — ist schon im Rosenroman zu entdecken. Guillaume de Lorris spielt ein zartes Liebesspiel, und ein Vergleich mit Watteau braucht nicht an den Haaren herbeigezerrt zu werden; nur ist der Dichter doch noch sehnsüchtiger und ernster gestimmt, noch gläubiger als der

Maler. Und Jean de Meung spielt mit den Liebes-Idealen seines Vorgängers, er spielt auch mit den Grundlagen christlicher Weltanschauung derart, daß man ihn einen frühen Vorläufer Voltaires nennen möchte; nur spielt er — um das starke Stück durch einen starken Ausdruck zu kennzeichnen — noch Schindluder mit alledem, ich meine: er steht formal der derben *Gauloiserie* noch näher als dem anmutigen Rokoko. Aber wenn das innere Wesen des Rokoko in dem Mangel an Hingegebenheit dem Ja wie dem Nein gegenüber besteht, dann steckt schon sehr viel Rokoko in diesem Grobian des dreizehnten Jahrhunderts, der das Naturrecht pries und mit der Kirche Frieden hielt ... Die ungleichen Brüder, die den Rosenroman dichteten, stehen am Eingang der mittelfranzösischen Epoche, deren Verfallserscheinungen allzu häufig mit verrannter Einseitigkeit betont werden, und die erst Karl Voßler als eine Zeit des Um- und Aufbaus erfaßt hat. Nun fließt, ein bischen seicht aber nicht ohne Munterkeit, der Bach jener *épiceries*, der zierlichen lyrischen Kleinigkeiten, durch weite Wegstrecken und gebärdet sich am reizendsten unmittelbar vor seiner Mündung ins große Meer der Renaissance-Lyrik. Dann, beim Nahen des 17. Jahrhunderts, scheint die Kraft der französischen Renaissance gefesselt, ist aber nur umgrenzt und zusammengefaßt, ist im Begriff französische Klassik zu werden Und hier, an dieser zweiten Gelenkstelle der französischen Geistesgeschichte — die erste ist durch den Rosenroman gekennzeichnet — steht ein reinstes Rokoko-Werk, die Essai-Sammlung Montaignes. *Quand je me joue à ma chatte, qui sçait si elle passe son temps de moi plus que je ne fay d'elle.* Der Satz aus Raimonds Sebonds Apologie könnte als Motto über dem ganzen Werk Montaignes stehen. Die Wucht des deutschen Denkens und Fühlens versagt der deutschen Sprache die Halbtöne, und wo wir solche Halbtöne notwendig brauchen, greifen wir gern zu Fremdwörtern, die dann nur törichter Purismus verfehmt. Wenn etwas nicht gerade anrüchig ist, hat es *haut goût,* wenn einer nicht gerade glänzt, brilliert er, und wenn er kein tiefer Zweifler ist, ist er ein Skeptiker. Descartes und Pascal haben gezweifelt bis zur Verzweiflung, ehe sie ihre Bejahungen fanden, Montaigne ist zeitlebens ein Skeptiker geblieben und nie ein Zweifler gewesen. Er dachte sehr ernste und häufig sehr humane und nur selten schamlose Sachen, aber er spielte mit seinen Gedanken, mit seinem Ja und Nein, wie er mit seiner Katze spielte. Er spielte aus Prinzip, um nicht durch Hingebung Einbuße an seiner Freiheit zu erleiden; er gab sich auch keineswegs der

Freiheit auf gefährlich entschiedene Weise hin, er fand sich genau so schicklich mit dem kirchlichen und staatlichen Regiment ab, wie mit der Herrschaft des Todes. Er war der bewußteste Rokoko-Mensch, und französisches Rokoko in seiner reinsten, in ganz unvermischter Art offenbart sich in Montaigne stärker als in der Fülle der Rokoko-Philosophen und -Künstler, die das 18. Jahrhundert hervorbrachte. Ich lasse es einen Augenblick auf sich beruhen, warum ich in Widerspruch zu meiner eigenen Angabe, daß ich Rokoko im schärfsten Sinn auf das 18. Jahrhundert beschränke, nun eben dort die ganz unvermischte Art der Erscheinung verneine. Und ich greife vorderhand auch keinen einzelnen Vertreter des Rokoko-Geistes dieser Epoche heraus, und betone nur, daß es sich in der Régence wieder um einen Wendepunkt der französischen Geistesgeschichte handelt: das große Jahrhundert ist abgelaufen und die Revolution kündigt sich an . . . Sie stürmt vorüber, und dann bringt das neunzehnte Jahrhundert den Franzosen erst die romantische und in den vierziger Jahren etwa die mit anfechtbarem Sammelnamen Realismus genannte Bewegung. Hier ersteht ihnen wieder eine reine und überragende Rokoko-Natur. Ernest Renan ist der nächste Geistesverwandte Montaignes, und sein *Tout est possible, même Dieu* gehört unmittelbar neben den Katzensatz des Skeptikers von 1580. Man hat den reifen und den gealterten Renan kokett und abtrünnig von den Idealen seiner Jugend, man hat den fleißigsten Arbeiter und Künstler einen Dilettanten genannt. Die Wahrheit ist, daß er niemals ein Apostat, niemals verlogen und immer er selber gewesen ist, immer eine ausgeprägte Rokoko-Natur. Wenn man Dilettantismus als ein neues Wort für die alte Sache des Rokoko-Spiels nehmen will, dann stimmt es auf ihn; wenn Dilettantismus Unfleiß oder Mangel an künstlerischem Verantwortungsgefühl oder Schwanken der eigenen tiefsten Seelen-Angelegenheit gegenüber bedeutet, dann ist keine Bezeichnung für Renans Wesen verkehrter. Er war ein arbeitsamer Gelehrter, er war ein gewissenhafter Künstler, er schwankte auch nicht seinen Idealen gegenüber; vielmehr war das Schwanken selber, die spielende Bewegtheit, das Sichfreihalten von Anfang an der Grundzug seines Wesens und wurde schon an der sozusagen gelassenen Art deutlich, womit er sich von der Kirche loslöste.

Und nun bedenke man, daß auf die „Verfallszeit" des Rosenromans (der hundertfach zerstückelt, nachgeahmt, paraphrasiert wurde, auf Epen, Balladen, *épiceries* jeder Art einwirkte) der Aufschwung der Renaissance folgte, daß nach Montaigne: Descartes

und Pascal und das *siècle Louis XIV* kamen, daß nach Renan: Bergson und die französische Neuromantik die französische „Dekadenz“ ablösten, eine Dekadenz, die genau so wenig eine reine Verfallsepoche bedeutete wie der mittelfranzösische Zeitraum. Und man halte sich andrerseits vor Augen, daß jene im weitmaschigsten Sinn Rokoko zu nennenden Erscheinungen der Antike, die griechischen wie die römischen, bei wirklich und endgültig sinkenden Völkern auftraten. Dann ergibt sich, daß das französische Rokoko doch ein Spiel besonderer Art sein muß.

Ich möchte mich zur Verdeutlichung meiner Meinung zuerst eines Bildes bedienen. Ich nehme an, man habe irgendwo eine Talsperre gebaut. Vorher strömten hier, bald mit zerstreuter und vergeudeter Kraft, gelegentlich auch Überschwemmungen anrichtend, allerhand Bäche. Jetzt sind im Tal gesicherte Kulturen und Werke, und oberhalb staut sich das nutzbringende Wasser. Aber eines Tages ereignet sich ein Unglück: Der Staudamm bricht, und nun wird im überfluteten Tal eine Verheerung angerichtet, wie sie in solchem Umfang von den einzelnen und ungehemmten Bächen niemals hätte hervorgerufen werden können. Ich vergleiche innerhalb der französischen Geschichte und Geistigkeit das Rokoko solch einen Staudamm, den das Schicksal in großen Augenblicken zerbricht, um ihn danach von neuem aufzurichten. Unbildlich gesprochen: das Rokoko hat innerhalb des französischen Geistes eine doppelte Funktion: es hemmt die französische Geradlinigkeit und Überkonsequenz, den französischen Fanatismus, es wirkt hier ausgleichend und mildernd. Aber es speichert auch alle in jener anderen Wesensart vorhandenen Kräfte, es steigert sie durch die Stauung und Zusammenführung, es gibt ihren schließlichen Entladungen die ungeheure Gewalt. Was die innere Stärke Frankreichs (und die größte Überraschung der meisten Deutschen) im letzten Kriege ausgemacht hat, war nicht so sehr die Kraft einzelner Elemente und Strömungen, als der Zusammenhalt und gemeinsame Vorbruch der verschiedenen, sonst oft genug sich befehdenden und gegenseitig lähmenden Kräfte. Im gleichen Schützengraben standen der Kleriker und der Sozialist, der Republikaner und der königlich Gesinnte; und Klassik und Romantik, und Rationalismus und Bergsonianismus und dogmatischer Katholizismus waren zusammengeschlossen. — In dem Aufschwung-Roman der jüngsten Umbauzeit, als der neue Idealismus mit dem Schreckgespenst der Dekadenz rang, im „Jean-Christophe“, wird die bitterste Anklage gegen den Volksverderber Renan erhoben:

Er „hatte die verweichlichten Geschlechter gelehrt, daß jede Bejahung ohne sofortige Verneinung, oder zum mindestens Anzweiflung, der Eleganz entbehre. *Il était de ceux dont parle Saint Paul, «en qui il y a toujours oui, oui et puis non, non» Toute l'élite française s'était enthousiasmée pour ce Credo amphibie*"[1]). Unter dem Gesichtspunkt der französischen Entwicklung schlechthin müßte sich Rolland für das Amphibien-Credo bedanken, denn gerade das Rokokotum Renans hat die Vereinigung und Speicherung der französischen Bejahungen bewirkt.

Es ist diese schicksalhafte Doppelfunktion, die die Eigenart des französischen Rokoko ausmacht. Im 18. Jahrhundert vor der Revolution, an der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts vor dem Weltkrieg tritt sie besonders deutlich hervor und gibt den Spielen der Dichter und Philosophen — für die jüngste Vergangenheit denke ich noch an Anatole France neben Renan — bei aller Lässigkeit und Grazie etwas Gespanntes und Geladenes. Man möchte sagen: ihre Weichheit sei subjektiver Besitz, ihre Gespanntheit mehr objektiver, unpersönlicher Natur. Bild und Gedanke des hier Ausgeführten sollen nicht zu Tode gehetzt werden. In jener Joinville-Szene und in den beiden Teilen des Rosenromans sehe ich Rokoko-Elemente und -Keime. In den kleinen Poesien des Mittelalters und des klassischen Jahrhunderts ist mehr Kräfte-Ausgleich und -Dämpfung als Kräfte-Speicherung zu verspüren. Immerhin erhält auch die kleinste Spielerei innerhalb ihrer französischen Umgebung etwas von der Gewichtigkeit jener beiden Funktionen. Aber in Montaigne zuerst ist volles Rokoko. Sein *Oui, oui et puis non, non* führt die einander feindlichen Kräfte der Renaissance und der Gegenreformation zusammen und staut sie auf.

Nun bleiben die zwei Fragen zu beantworten, warum ich Montaignes Essais als reinstes Rokoko anspreche, zugleich aber in voller Betonung den Begriff für das 18. Jahrhundert vorbehalte, das ich in meinem Überblick noch ausgespart habe. Ich nenne Montaigne deßhalb den absoluten Rokokomenschen, weil er ein Spielender und einzig und allein ein Spielender ist, weil er gar keinen persönlichen Anteil an der Erfüllung jener Doppelfunktion hat, weil es ihm gar nicht auf irgend eine Opposition, irgend einen Aktivismus ankommt, weil er nur sich selber genießen und nichts als genießen will. *Je ne m'y suis proposé aulcune fin que domestique et privée ... c'est moy que je peinds ... je suis moy mesme la matière*

[1]) *La Foire sur la Place* S. 135 (62. Ed.).

de mon livre. In immer neuen Wendungen versichert es die kurze Vorrede von 1580, und kein leisester Ton zerknirschten Beichtbedürfnisses ist darin zu verspüren. Er spielt wie die Dichter der *épiceries* im späten Mittelalter, wie die Sänger leichter Chansons im 17. Jahrhundert spielten, und die positive Doppelbedeutung seines Werkes stellt sich ohne sein Zutun, gegen seinen Willen ein. Er ist der Mann des Rokoko allein. Während die Rokoko-Heerschaar des 18. Jahrhunderts durchweg zugleich das Heer der Aufklärung ist. Woraus sich die eigentümliche Folgerung ergibt, daß hier das Rokoko entstellt, aber in seiner Alteriertheit oder Legierung stärker auftritt, als eine Erscheinung, die nicht nur negativen, sondern auch positiven Wert besitzt. Freilich: je stärker das positive Element vordringt, um so schwächer wird die Wesenheit des Rokoko werden, und am Schluß wird man vor einer sehr positiven Geistigkeit und am Sterbelager des Rokoko stehen.

IV.

Wenn ich einem Studierenden etwa auseinandergesetzt habe, was ich unter Rokoko verstehe, und wie diese Erscheinung in verschiedenen Zeiten vorhanden ist, und wenn ich ihn dann frage, wieso man gerade im 18. Jahrhundert von Rokoko spricht, so erhalte ich unfehlbar diese beiden unbestreitbar richtigen Antworten: Weil sich im 18. Jahrhundert das Rokoko einen besonderen Baustil gebildet (und hiervon erst seinen Namen empfangen hat); und weil diese Strömung im 18. Jahrhundert alle französischen Kulturerscheinungen und nicht nur vereinzelte erfaßte und auf allen Gebieten nicht einzelne, sondern viele Vertreter fand, Architekten in Menge, Maler, Bildhauer, Philosophen, Lyriker, Erzähler, Dramatiker, Musiker, Damen der Gesellschaft, Schneider in Menge — und selbst der Hervorragenden, deren Namen die Geschichte aufbewahrt, sind zahlreiche.

Die beiden zutreffenden Antworten enthalten nur die Konsequenzen, richten sich auf die Verkörperung der betonten Legierung. Die Münze „Rokoko" ist erst prägbar, nachdem dem weichen Hauptmetall ein härteres Element beigemischt ist, und sie wird nun sogleich in vielen und verschiedenartigen Stücken geprägt, da eine große Menge des Rokoko-Metalls bei Ludwigs XIV. Ableben ungenützt lagert. Der Grad dieser Legierung, oder um es von einer anderen Seite her auszudrücken, der Grad des Aktiv- und Positivwerdens des in seinem völligen Für-sich-sein negativen Rokoko, macht das innere Ordnungsprinzip der französischen Geistesgeschichte in drei Vierteln des 18. Jahrhunderts aus. Der Literar-

historiker dieser Epoche wird sich hieran zu halten haben, beinahe ausschließlich und ohne die sonst übliche Hauptrücksicht auf Unterscheidung zwischen Poesie und Prosa, Philosophie und Dichtung. Ich für meinen Teil werde es jedenfalls wagen, und die Gefahr ist auch keine sonderlich große, da man ja diese ganze Zeit über nie genau sagen kann, ob man im Prosaischen oder Dichterischen steckt. „Rein im Prosaischen", ist die fast zum Dogma gewordene und bis zum Überdruß wiederholte Meinung der Gegenwart. „Rein im Dichterischen", möchte ich dem entgegenstellen. *Eumée! Est-ce que nous raisonnons? Nous ne faisons que sentir*, läßt Montesquieu seinen Ulysses auf die Sauhirtenfrage antworten, warum er um der welken Gattin Penelope willen eine Göttin kränkte, die ihm Unsterblichkeit verliehen hätte[1]. Es ist spielendes Gefühl, Rokoko eben, aber doch Gefühl. Und je mehr Positives in das Rokoko eindrang, je aufgeklärter, philosophischer, unspielerischer die Zeit wurde, um ebensoviel dichterischer wurde sie auch. Die französische Revolution, in der von Rokoko nichts mehr lebt — Marie Antoinettes Enthauptung ist fast eine symbolische Angelegenheit —, bedeutet den Versuch, die Gedankendichtung der Zeit in Wirklichkeit umzusetzen. Weßwegen sie denn auch geradeso unselig verlief wie alle individuellen Versuche, Erträumtes, Erdichtetes, Ersehntes, auf Schäfer- oder Ritterart oder sonst irgendwie im Leben selber zu realisieren.

Hermann Hettner, der bisher als einziger bei uns eine liebevolle und große Synopsis des 18. Jahrhunderts in Frankreich gab, hat nirgends Dichtung und Philosophie auseinandergerissen. Aber eine Synthese von Rokoko und Aufklärung vermochte er deshalb nicht zu geben, weil er vom Rokoko noch nicht genug, oder eigentlich noch gar nichts wußte. Denn im Literarischen sieht er es noch gar nicht, und in der bildenden Kunst sieht er es falsch, als eine Verzerrung des Barockstils, wo es doch ein Neues war, das sich mit heiterem Selbstbewußtsein bald über die alten Formen legte, bald sie ganz verdrängte. Neubert in seiner erwähnten Studie, die sich auf viele Vorarbeiten stützt und programmatisch gemeint ist, hat durchaus das Verdienst, die Zusammenhänge zwischen Rokoko und Aufklärung in ihrer Bedeutung zu ahnen; er sagt manches gute und wertvolle Wort hierzu, aber er kommt doch immer wieder vom Wege ab, weil er sich über den Begriff Rokoko nicht völlig klar ist. So läßt er Baustil, Dichtung und

[1] In den Tagebüchern. Cf. meinen „Montesquieu", Bd. I S. 34.

Philosophie des Rokoko aus der Reaktion gegen den heroischen Pomp des großen Jahrhunderts entstehen, aber diese Reaktion zu einer „ins Extrem verzerrten Steigerung des epikuräischen Lust-Axioms“ werden. So betont er: „Das Zeitalter des Rokoko ist zugleich zum wesentlichen Teil das der Aufklärung“, macht aber aus Voltaire einen Rokoko-Philosophen schlechthin. Wohl läßt er das spielende und negative Rokoko am bejahenden Ernst sterben, aber er sieht den Henker des Rokoko in der Vernunft, als sei es selber etwas Unvernünftiges oder doch nicht genügend Vernünftiges gewesen. Um fast im gleichen Atemzug das Spielen des Rokoko als „verstandesmäßige Kalkulation“ zu betrachten und es am Mangel der „Gefühlsinnigkeit“ verdorren zu lassen. Ihr Bestes gibt diese Arbeit auf stilistischem Gebiet, wo sie das Übergreifen des architektonischen Dekorationsstiles auf die verschiedenen literarischen Bezirke zeigt: dekorativ das Plaudern eines Fontenelle, dekorativ manches lässig philosophische Gedicht Voltaires und seine kleinen Romane, dekorativ die anmutigen Reiseberichte und die beliebten Briefe und Erzählungen, in denen Verse und Prosa ineinander gemischt sind. Aber legt man auf dieses stilistische Moment allzu großen Nachdruck, so entsteht die Gefahr, vor lauter Rokoko die Aufklärung, oder eben das zu übersehen, was die Eigenart, was das aktive Element des Rokoko im 18. Jahrhundert ausmachte. Eine Gefahr, der Neubert mindestens dort erlag, wo er Voltaire einen typischen Rokoko-Denker nannte. So ist in alledem doch nur erst zerstreutes und gelegentlich widerspruchsvolles Erfassen einzelner Aspecte, wie denn Neubert seine Arbeit ja auch bescheiden „Französische Rokoko-Probleme“ genannt hat. Das Problem des Zeitalters schlechthin ist nur zu lösen, wenn man den Rokokobegriff erst einmal scharf für sich betrachtet hat und nun den gesicherten ins Gefüge des 18. Jahrhunderts stellt.

Im Anfang — aber wieder gebe ich mehr innerliche Stufung als Chronologie — gehen Rokoko und Aufklärung deutlich geschieden neben einander her, aber sozusagen Arm in Arm, ähnlich gekleidet und im gleichen gemächlichen Schritt auf ebenem Gelände spazierend. Der Unterschied zwischen einem Chaulieu und einem Fontenelle ist fraglos vorhanden; dieser will belehren und aufklären, und jener will nur spielen. Um Philosophie bei den kleinen Poeten zu finden, muß man schon viel guten Willen und einige Bescheidenheit in diesem Punkte besitzen. Aber freilich, man muß im gleichen Punkte nicht sehr viel unbescheidener sein, wenn man Philosophie

bei dem Philosophen Fontenelle sucht. Denn er ist doch nur darauf aus, es sich und einem rein gesellschaftlich gebildeten Publikum in der Welt des Gedankens möglichst bequem zu machen. Hier ist der Name „Rokoko-Philosophie“, hier auch der gegen die gesamte Literatur der Epoche übliche Vorwurf der Flachheit am Platze. Hier wird aber auch dem Rokoko noch durchaus nicht jene entscheidende Legierung zugeführt; viel eher könnte man sagen, hier werde die beginnende Aufklärung durch das Rokoko geschwächt.

In drei überragenden Männern tritt, jedesmal anders gemischt, das eigentliche Rokoko des 18. Jahrhunderts am stärksten und eigentümlichsten hervor: in Marivaux, Voltaire und Montesquieu. An ihnen sind die Hauptmöglichkeiten der Strömung zu studieren.

Bei Marivaux führen Aufklärung und Rokoko in gewisser Hinsicht ein getrenntes Konto. Aufklärung ist das rubrizierende Wort für seinen moralischen Roman (mit dem er Richardson voranging, und dies muß immer wieder betont werden, wenn man einseitig von der englischen Führerschaft im 18. Jahrhundert spricht,) dazu für phantastisch philosophische Stücke, wie den Triumph des Plutus und die Sklaveninsel. Rokoko ist das Schlagwort für die feinen Komödien, in denen er weiterlebt, in denen allein er Einzigartiges geschaffen hat. Doch man betrachte das Marivaux'sche Rokoko-Lustspiel genauer. Ich wähle fast aufs Geratewohl die *fausses confidences* von 1737. Eine sehr reiche junge Witwe Araminte, ihre stolze Mutter, ein Graf als Bewerber, der mit der erhofften Mitgift einen Prozeß beilegen will. Und auf der anderen Seite Dorante, der junge Bürgerliche, der auch auf Geld aus ist und eigentlich die gehobene Suivante haben soll, aber mit Hilfe eines ehemaligen dankbaren Dieners Araminte selber gewinnt. Man ist ganz in der Geld- und Interessensphäre, in der illusionslosen bürgerlichen Welt, im aufgeklärten 18. Jahrhundert der Regnard und Dancourt. Aber in die nüchterne Geschäftlichkeit des Handels dringt Gefühl, nicht allzu heißes, doch gerade genug, um die Peinlichkeit zu mildern: Dorante verliebt sich wirklich, die Geldsache wird Herzenssache für ihn, und er gewinnt Araminte völlig, indem er zuletzt seine Karte aufdeckt und sein Unrecht bekennt. Freilich: das *j'aime mieux votre haine que le remords d'avoir trompé ce que j'adore* wird in einem Augenblick gesprochen, wo die Gefahr der *haine* nicht eigentlich mehr besteht. So finden sich Rechnen und Lieben, Herz und Verstand in einer heiteren und milden Mischung zusammen und nehmen sich gegenseitig alle Herbheit.

Hat man aber das feine Spiel an sich vorüberziehen lassen, so weiß man nach kürzester Zeit gar nichts mehr von seinen Intriguen, gar nichts mehr von seinen verschiedenen Personen, und nur eine Persönlichkeit und nur eine einzige Sache bleibt und haftet dauernd: Araminte und das Werden ihrer Neigung. Die gesamte Rokokokunst Marivaux' konzentriert sich hier, wie eigentlich immer, auf den weiblichen Hauptcharakter, und einzige Angelegenheit seiner Heldin ist ihre Neigung; Liebe wäre ein verfehltes Wort. Liebe als brennende Leidenschaft, die zur gewaltsamen Entladung führt, herrscht bei Racine; Liebe als eine ebenso quälende wie beglückende Sehnsucht, als ein Leiden, an dem man sterben kann, herrscht bei Musset. Dazwischen steht Marivaux' Neigung. Galanterie (wie Hettner sagt) ist ein falsches Wort, denn es geht um echtes Fühlen. Und echt und tief ist die psychologische Bemühung, die allen Phasen dieser Neigung nachspürt. Darin liegt Marivaux' Ernst, den er auf ein Rokoko-Spiel verwendet, und darin eben liegt jene Legierung und erhöhte Bedeutung seines Rokoko. Marivaux weiß immer, daß die Liebe in seiner Zeit zum Spiel geworden, daß die große Glut der Racineschen Helden verglommen ist, und er sehnt sich noch nicht nach ihr, wie sich Musset sehnte. Aber eine gewisse Unbefriedigung, die Würze einer leisen Wehmut darüber, daß er und seine Zeit nur einmal zum Spielen gemacht sind, eine selbst wieder zu Genuß und Spiel werdende Wehmut ist immer in ihm vorhanden. Weil das nichts Deutsches ist (und allenfalls in Wien in den letzten Jahrzehnten vor dem Zusammenbruch annähernd Ähnliches erlebt und so von Schnitzler gestaltet wurde), kann man es deutsch auch nur halbwegs ausdrücken. Gaston Deschamps stellt in den einleitenden Zeilen seiner Marivaux-Monographie Watteau und Marivaux zusammen und rühmt an ihren Gestalten *les fins visages que l'esprit fait sourire du bout des lèvres, et que la fantaisie amoureuse fait pleurer du bout des cils.* Aber auch die französische Sprache hat sich diesem legierten Rokoko gegenüber ohnmächtig gesehen. Die Schaffung eines neuen Wortes sei „notwendig" geworden, sagt Deschamps. Für Marivaux' Eigenart paßte kein vorhandenes Sprachbild, und man mußte ihr den Eigennamen *Marivaudage* geben.

Marivaux ist in Frankreich der stärkste Menschengestalter seiner Zeit, vielleicht ihr einziger. Die andern haben alle mehr oder minder eine *imagination cartésienne,* wie das Lanson in einer sehr beachtenswerten (und von deutscher Seite zu wenig beachteten!)

Studie über den „Einfluß der cartesianischen Philosophie auf die französische Literatur" ausgedrückt hat[1]). Sie sind mehr auf den Typus als auf das Individuum gerichtet, sie sind philosophisch orientiert. Daß sie deßhalb notwendig unlyrisch sein müssen, wie ich es Lanson in meinem „Montesquieu" noch nachgesprochen habe, glaube ich heute nicht mehr. Es gibt eine cartesianische Lyrik, das achtzehnte Jahrhundert ist voll davon, und sie schenkt der Aufklärung den oft überhörten Herzens- und spezifisch französischen Ton. In Voltaire ist dieses Element sehr stark vorhanden; unmöglich, einen Rokokomenschen und -Denker schlechthin und ausschließlich aus ihm zu machen. Von Anfang an ist ein doppeltes Wesen in ihm zu spüren. Er spielt, und spielender Genuß ist sein Ziel in Leben und Dichtung; und er hat die Leidenschaft des Denkens und das sittliche Ziel des geistigen Freiwerdens. Tändelnde *épiceries* hat er sein Leben lang verfertigt, und man könnte sagen, er habe sich in ihnen ausgeruht und erfrischt wie Molière in seinen derben Possen. Aber schon mit 18 Jahren hat er den „Oedipus" geschrieben, und das war mehr als reines Spiel. Ein großer Menschengestalter und origineller Dramatiker ist er nie gewesen, er war ein Epigone Corneilles und Racines — in Epigonen ist keine Eigenschaft übermäßig stark ausgeprägt, und deßhalb können sie Verschiedenartiges in sich vereinen —, und seine sogenannte Shakespeare-Nachahmung bezieht sich nur auf Äußerliches („Zaïre" gehört zu Racine, „Brutus" zu Corneille). Doch man tut seinem Theater überhaupt Unrecht, wenn man es als reine Dramatik wertet. Durchweg, in Tragödie wie weinerlichem Lustspiel, ist es vor allem Gefäß der Aufklärung, wobei das Gefäß mit Liebe und oft genug mit dichterischem Können geformt ist. Wer hier von Rokoko-Dichtung spricht, muß sich sehr genau des Unterschiedes bewußt sein, der zwischen dem rein negativen Rokoko und dem legierten, dem mit Aktivismus erfüllten Rokoko des 18. Jahrhunderts besteht. Doch ist die Verschmelzung der Elemente in Voltaires Dramen nur selten völlig geglückt. Zu vollkommenen Kunstwerken des erfüllten Rokoko hat er eine Reihe anderer Werke gestaltet: die kleinen Romane. Ich möchte ihnen gegenüber aber nicht nur der spielenden Grazie wegen von Rokoko reden, sondern vor allem des spielenden Gedankens wegen. Und auch hierbei muß eine Doppeldeutigkeit ausgeschlossen werden. Nicht etwa (wie Neubert anzunehmen scheint) die Systemlosigkeit macht hier das Wesen des Spielerischen aus,

[1]) Revue de Metaphysique et de Morale, 1896.

sondern Voltaire schaukelt und bindet sich nicht. Er schaukelt, er ist Rokoko-Denker im Religiösen, im Sittlichen und im Politischen. Über Gott, über die Unsterblichkeit, über die individuelle Moral, über Staat und König hat er keine bindenden, keine leidenschaftlichen Gedanken. Über alles das könnte man als Motto Renans *Tout est possible* setzen. Und insoweit ist Voltaire der Philosoph und Dichter des erfüllten Rokoko. Aber nun bleibt doch eines, ein Einziges, aber Bedeutungsschwerstes, wo er zu einer völligen Leidenschaft des Denkens gelangt, ein wirkliches, auf Bequemlichkeit verzichtendes Freiheitsverlangen hegt, wo er nicht *oui, oui et puis non, non* sagt. Sein Kampf mit der Kirche ist bitterer Ernst, hier hat das Spiel und das Rokoko ein Ende, und hier trägt ein großer Teil seines Lebenswerkes ein von ihm selbst geprägtes fanatisches Motto, das rein revolutionäre *Ecrasez l'infame!*

Die dritte Hauptmöglichkeit des erfüllten Rokoko kommt in Montesquieu zum Ausdruck. Zuerst mag es so scheinen, als sei kein tiefer Unterschied Voltaires Werk gegenüber vorhanden. Auch Montesquieu, und er erst recht, hat kaum die Gabe der Menschengestaltung, auch Montesquieu hat cartesianische Phantasie (und ging mit ihr nach England und kam mit ihr aus England zurück). Auch er schreibt *épiceries*, dichterische und philosophische der Fontenelle-Art, auch er dichtet, noch vor Voltaire, in seiner *Histoire véritable* einen spielenden philosophischen Roman, und annähernd zur selben Gattung darf man seine Perserbriefe rechnen. In mancher Hinsicht sind die *Lettres Persanes* sogar in höherem Maße Rokoko als etwa *Candide* oder *Zadig;* so heiter ist ihre Kulturkritik, so offenkundig das Vergnügen des Autors an manchen als morsch erkannten Zuständen. Und wenn man bei Marivaux an Watteau erinnert wird, so kommen einem bei Montesquieu unweigerlich jene „abscheulichsten Schlüpfrigkeiten" Bouchers in den Sinn, über die sich Hettner so sehr entrüstet. Aber in all diese Spiele eingefügt ist eine völlig ernste Enklave: das Märchen vom Troglodyten-Staat (Brief 11—14), und hier zeigt sich deutlich der fundamentale Unterschied zwischen Montesquieu und Voltaire. Darunter verstehe ich nicht etwa, daß Montesquieus Haupt- und fast einzige Anteilnahme dem Staatsproblem galt, während für Voltaire die kirchliche Frage im Vordergrund stand. Sondern an dem Troglodyten-Märchen erweist es sich zum erstenmal, daß Montesquieu eine minder kriegerische, minder aufklärerische, eine versöhnlichere, zartere, sehnsüchtigere Natur ist als Voltaire. „Diese innige Auffassung der Arbeitsweise

eines in seinen Anfängen reichlich mondänen Literaten des 18. Jahrhunderts" hat mir Karl Voßler einigermaßen bestritten[1]). Acht Jahre nach meinem Montesquieu-Buch vermag ich sie nicht zu ändern. Der junge Montesquieu ist „mondän" bis in die Fingerspitzen; aber er hat eine große Sehnsucht im Herzen, die weniger auf Kampf und Fesselzerreißung als auf Helfen und Aufbauen gerichtet ist. Und er hat auch ein deutliches Gefühl von der Schwäche aller konstruktiven Hilfsmöglichkeiten den natürlichen Gegebenheiten und dem organischen Wachstum eines Volkes und eines Staates gegenüber. Dieses dunkel romantische Gefühl, das man dem 18. Jahrhundert so fremd glaubt, hat ihn dazu getrieben, sein Schicksalsbuch von der Größe und dem Verfall der Römer zu schreiben. Aber in einem anderen Punkt muß ich heute Voßlers Kritik beipflichten (und gedenke in meiner Auswahlausgabe des *Esprit des Lois amende honorable* zu leisten). Als Montesquieu seine „Römer" schrieb, waren sie nicht als eigenes Werk gedacht, vielmehr als ein Teil, ein Beispielbuch etwa des *Esprit des Lois,* wie er deren mehrere dort eingereiht hat. Der war sein Lebenswerk, der sollte den denkbar besten Staat ergründen, in dem der Einzelne sein Recht findet und das Ganze auch, in dem der Gesetzgeber die Kräfte der Natur zu zügeln und in den Dienst des Guten zu stellen vermag. Die römische Studie endet in gesetzgeberischer Verzweiflung, und deshalb schaltete Montesquieu sie aus seinem Hauptwerk aus und rang dort von neuem um die Verwirklichung oder annähernde Ermöglichung seiner Sehnsucht. Mein Buch hat dieses Ringen Phase für Phase geschildert, sein teilweises Versagen und teilweises Glücken, die Widersprüche im Geist des Autors und die Einheit in seinem Herzen. Ich hätte des weiteren, hat mir Voßler vorgehalten, „um mit Genauigkeit diesem Halb- oder Viertelsdichter seinen literarhistorischen Platz zu weisen, . . . seine Technik, die Kunst seines Stiles, die Eigenart seiner Prosa bestimmen" müssen. Und freilich hätte ich das gemußt; denn dann erst wäre das Bild eines ganzen, und zwar des tiefsten cartesianischen Dichters des erfüllten Rokoko vollständig geworden. Ich habe im wesentlichen nur Montesquieus Ringen gezeigt. In allem Kampf aber hat er immer gespielt, und als er einmal allzutief in die Verneinung kam und gar keinen Rückweg zur Bejahung fand — da durften die „Römer" eben nicht in den *Esprit des Lois* hinein. Etwas von der Formgebung Fontenelles, und sehr viel von der Formgebung des *Lettres Persanes* ist im *Esprit des Lois.* Aber

[1]) Französische Philologie, Gotha 1919 S. 60.

es ist keine leichte Umhüllung einer leichten Sache, und auch nicht die ablösbar kontrastierende Gewandung eines schweren Körpers. Man könnte sagen, die Form des «Esprit des Lois» habe die gegenteilige Wirkung des Nessuskleides. Sie wächst ihrem Träger in die Haut, aber sie kühlt sein inneres Brennen. Der sehnsüchtige Montesquieu, der zwischen Optimismus und Pessimismus schwankende, fand doch immer wieder Genuß am eigenen Sehnen und Schwanken, fand sich doch immer wieder — oder fast immer wieder — zum Spiel zurück. Er ist stärker vom Rokoko umschlossen als der häufiger und fanatischer ausbrechende Voltaire; aber er hat das Rokoko ungleich mehr vertieft als Voltaire, und es führen Wege von ihm zur Romantik — (ich nenne Herder). Er hat es so sehr vertieft, so sehr legiert, daß es als Rokoko fast zugrunde ging. —

Ein Spiel endet, sobald eine volle Hingebung eintritt. In dieser Hingebung kann ein großer Idealismus, ein heiliger Ernst, kann auch ein ganz unheiliger Ernst, eine schamlose Begehrlichkeit wirksam sein. Das Rokoko ist zwei sehr ungleichen Henkern erlegen — einer allein hätte es kaum bewältigen können —, dem fanatischen Idealisten Rousseau und dem allzu raffgierigem Beaumarchais, die beide wieder die Verkörperung ganzer Volksteile und Geisteslagen repräsentieren. In Rousseau wird die wehmütige Freude der Watteau und Marivaux an Natur und Liebe zur großen Leidenschaft und das sehnsüchtig milde Suchen Montesquieus auf staatlichem Gebiete zu despotischem Dogmatismus. Aber die neue Héloise allein hätte Araminte nicht verdrängen können, und der *Contrat social* allein wäre mit dem *Esprit des Lois* nicht zu Rande gekommen. Der stärkere Überwinder des Rokoko ist der plebeische Figaro, der gar keinen Haß auf das Rokoko hat, der es nur mit allen daran haftenden Genüssen als eigene Lebensform in Anspruch nimmt und es doch nicht und auf gar keiner Weise für sich gewinnen kann, weil eben diese Lebensform der Halbtöne und des spielendes Genusses eine aristokratische ist. In Rousseaus Werk ist gar kein Rokoko. Ein Außenstehender, ein Fremder wütet gegen etwas ihm ganz Unverständliches. In „Figaros Hochzeit" steckt soviel Rokoko, daß Mozart das Stück komponieren konnte, als hätte er einen Marivaux-Text vor sich. Aber er musizierte damit an der reichlichen Hälfte der Dichtung glattweg vorbei. Denn nach all den Köstlichkeiten der Almarova, der Gräfin und Cherubins streckt Figaro die Hand aus; er wird sie alle gewinnen, — aber sobald er sie besitzt, sind es nicht mehr die Herrlichkeiten des Rokoko.

Berichtigungen und Nachträge.

S. 83, Fußnote: lies „14. Jahrh." (statt „17. Jahrh."). — Ebenda „auf die oben angenommene Weise" (statt „Wahl").

S. 88, Fußnote: I. Iordan (nicht J. Jordan).

S. 101, Zeile 7 von unten: lies „örtlich begrenzt" (statt „zeitlich").

S. 102, Zeile 15 v. oben: lies *écu*, *épée*.

S. 304, Zeile 11 von unten: lies „15. Jahrh." (statt „16. Jahrh.").

Zu der S. 88, Fußnote, angeführten Literatur ist (worauf L. Spitzer mich freundlich hinweist) hinzuzufügen der inzwischen erschienene Aufsatz von G. G. Kloeke: Klankoverdrijving en goedbedoelde (hyperkorrekte) taalvormen, Tijdschrift voor Nederlandsche Taal- en Letterkunde, Deel XLIII, Afl. 3 en 4 (28 Seiten). Auch er polemisiert gegen H. Schroeders Auffassung der hyperkorrekten Formen (vgl. besonders S. 17 ff. des Sonderdrucks) und betrachtet die Oberschicht als die Erzeugerin der sprachlichen Wandlungen.

Dem Kenner wird nicht verborgen bleiben, wieviel ich von den zahlreichen Arbeiten Gilliérons gelernt habe. Gilliéron hat energisch auf die Bedeutung der Schriftsprache für die Mundarten und auf die Notwendigkeit, die *mots savants* zu untersuchen, hingewiesen.

Neuere Arbeiten über die Lautgesetze: S. Pușcariu in „Dacoromania" II, 1922 (besprochen von E. Richter in Neuere Spr. XXXII, Dezember 1924, S. 469 f.) und E. G. Parodi in «Nuovi studi medievali» I, 2, 1924 (besprochen von K. Voßler im Lit.-Blatt f. germ. u. rom. Philol. XLVI, 1 ff.

Die verhängnisvollen Folgen wenig sorgfältiger Aussprache zeigen in scherzhafter Form rätselhafte Inschriften, wie sie von Zeit zu Zeit in den „Fliegenden Blättern" erscheinen. Z. B. *abumanziagl, abaglmeide, akuaken, an von.* Das wird zunächst für Hottentottisch gehalten, ist aber der Besorgungszettel einer oberbayerischen Bauernfrau und bedeutet: „Ein Knabenanzug, ein Päckchen Maitee, eine Kuhkette, ein Faden." Es wird also u. a. Kette (Ketten) zu *Ken,* Faden zu *Fon!*

Lerch.

Nachtrag.

Noch ein Beispiel für das Parallelgehen dichter- und allgemeinsprachlicher Kunstleistung: ich hatte in einem Artikel über ital. *farfalla* das leise Ineinanderübergehen der romanischen 'Schmetterling'- in die 'Augenlid'-Bezeichnungen behandelt. — Voßler machte mich damals auf Mörike's „Peregrina"-Gedicht (II) aufmerksam, worin es heißt:

> Ermüdet lag, zu bald für mein Verlangen,
> Das leichte, liebe Haupt auf meinem Schoß.
> Spielender Weise mein Aug' auf ihres drückend,
> Fühlt' ich ein Weilchen die langen Wimpern,
> Bis der Schlaf sie stellte,
> Wie Schmetterlingsgefieder auf- und niedergehn.

Und gleichzeitig erinnerte mich meine Frau an die ihr geläufige Bezeichnung *Schmetterlingsbussi* für kosendes Auf- und Abgleitenlassen der Wimpern über die Wange eines geliebten Wesens.

L. Spitzer.

Personen-Register.

Sachregister.





